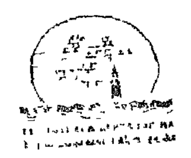
الأستاذ عادل النادي

مدخل إلى
فن كتابة الدراما



الطبعة الأولى
1987

نشر وتوزيع
مؤسسات ع. الكريم بن عبد الله
تونس

بسم اللهِ الرحمـن الرحيـم

إهـــداء

إلى قريتي الصغيرة التابعة لمركز ميت غمر دقهلية
إلى أهلها وأرضها وزرعها
إلى الجميزة التي كثيرًا ما افترشت أرضها ، وتسلقتها أكثر
إلى هوائها النقي الذي لم تلوثه المدنية ، وأحتاج إليه دائمًا
إلى هدوئها البعيد عن الحضارة الزائفة المستوردة
إليك وحدك يا قريتي الحبيبة أهدي هذا الجهد المتواضع كرمز صغير لولاء كبير .

من تركك ومازال مرتبطا بك
عادل النادي

1986/1/1م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذا الكتاب لا يعتبر تذكرة داود لمن يريد أن يتعلم فن كتابة الدراما ، ولكنه بمثابة أسهم إرشاد على الطريق ، طريق الدراما الوعر والممهد ، السهل والشاق في آن واحد . مدخل مبسط لمعرفة أكبر .

والدارس لتاريخ الفنون الدرامية يعرف ان المسرح هو أقدم هذه الفنون أو هو (أبو الفنون) لأنه سبق السينما والاذاعة والتليفزيون بآلاف السنين . ولذلك سأتبع التسلسل التاريخي في هذا الكتاب ، سأبدأ بالمسرح ، وبعده سأتكلم عن السينما حيث بدأت تظهر على مستوى العالم في آخريات القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، ثم الاذاعة التي بدأت في العشرينيات من هذا القرن ، وآخر ما ظهر من هذه الفنون هو التليفزيون ، والذي ظهر في الاربعينيات .

فاذا اعتبرنا ان أسس التأليف واحدة ، فمن الطبيعي عندما يختلف الوسيط لا بد أن يكون هناك أوجه اختلاف بين كل وسيط وآخر ، جنباً إلى جنب مع أوجه الاتفاق ، بالاضافة إلى ما يجب أن يكون موجودًا أصلا من صفات تميز كل وسيط عن الآخرين .

فكيف تحاكي هذه الوسائل الأربعة المتلقين ؟

ان هذا الكتاب بعد الانتهاء منه يحاول أن يضع بعض النقاط فوق بعض الحروف للإجابة على هذا السؤال .

ولذلك لا بد أن نبدأ من البداية ، أو من نشأة الدراما منذ العصور البدائية حتّى أرسطو ، الذي نظّر للدراما خير تنظير ، وهو ما تعرضت له في التمهيد للكتاب .

ثم بعد ذلك قسمت الكتاب إلى أبواب أربعة بالإضافة إلى الملاحق : في الباب الاول (المسرح) تحدثت عن الحوار ، الشخصيات ، الحبكة ، الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر ، شكل النص المسرحي ، المسرحية بين الفصول والمشاهد ، ثم المسرحية والوحدات الثلاث. والباب الثاني تحت عنوان (السينما) تكلمت فيه عن : بين السينما والمسرح ، الحوار ، الشخصيات ، بين الحبكة والسيناريو ، الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر ، الفيلم والمونتاج ، وأخيرا الفيلم بين الفصول والمشاهد .

أما الباب الثالث فخصصته للإذاعة ، وتعرضت فيه للآتي : الإذاعة كوسيلة إتصال ، نشأة الدراما الإذاعية وتطورها ، طبيعة مستمع الإذاعة واختلافه عن مشاهد المسرح والسينما والتليفزيون ، الحوار ، الشخصيات ، الحبكة ، الموسيقَى والمؤثرات الصوتية ، وختاما المسامع في الدراما الإذاعية .

أما الباب الرابع والأخير فأفردته للتليفزيون ، أحدث هذه الوسائل ، وذكرت فيه : التليفزيون بين المسرح والسينما ، أشكال التأليف الدرامي التليفزيوني ، الحوار ، بين الحبكة والسيناريو ، الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر ، ثم نماذج للكتابة التليفزيونبة . ولم أذكر شيئا عن الشخصيات حيث في الفصل الثالث من الباب الثاني تكلمت عن الشخصيات في السينما والتليفزيون معا .

ثم ملاحق الكتاب ، الملحق الأول بأهم مصطلحات عالم السينما ، والملحق الثاني بأهم مصطلحات عالم التليفزيون والتي لم يتضمنها الملحق الأول .

وفي الختام ثبت بالمراجع ، ثم فهرس الكتاب .

وأسأل الله عز وجل التوفيق في أن يسد هذا الكتاب ولو جزءًا بسيطًا جدًا من فراغ كبير في المكتبة العربية في هذا المجال .

القلعة في يناير 1986م .

عادل محمد النادى

تمهيـــــد

نظرة تاريخية عامة على كلمة دراما

« ان كلمة دراما مشتقة من الفعل اليونانى القديم (دراؤ) بمعنَى أعمل فهى تعنَى إذن أى عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح » . [1] فإذا نظرنا إلى كـلـمـة « دراما » على أساس انها عمل أو حركة أو حدث فهى محاكاة ، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث . وقياساً على ذلـك ، هـل الإنسان البدائي عرف الدراما أم انها لم تنشأ إلا مع بدايات العصر الإغريقي ؟

---

(1) د. ابراهيم سكر (الدراما الإغريقية) ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة سنة 1968 ، ص 3 .

مـن أجـل الإجـابـة على هذاً السؤال لا بد أن نلقي نظرة سريعة على الأزما السالفة لنبحث عن بدايات الدراما في التاريخ البشري .

إن الإنسان البدائي أو إنسان ما قبل التاريخ ، كان يعيش في صراع مستمر مر مع قوى الطبيعة من حوله ، وذلك من أجل الحصول على ضرورات حياته ، م شيءُ يأكله ، ومكان يأوي إليه ، وشيءُ يستر به عورته . وقد عُـرف عن الإنسا البدائي أنه كان يهوى محاكاة الطبيعة ، حيث كانت تلك هواية مفضلة لديه ، وق ساعده على ذلك أنه إنسان يمكن أن يقلد أصوات ما ، وحركات ما ، واشارا ما ، لأنه إنسان يحمل صفات تختلف كثيرًا عما حوله من حيوانات . ولما كان الإنسا المتحضر في الـزمـن الحاضر -الحديث- يعبر عن انفعالاته المفرحة والمحزنة أيض بطريقة غريزية بواسطة أفعال عملية ، فمن الطبيعي أن يكون الإنسان البدائي بالرغ مـن قـلـة محصـولـه من أوليات الكلمات الأساسية . قد عبر عن نفس الانفعالا بالفرحة أو بالحزن بطريقة لا تختلف كثيرا عن إنسان العصر الحديث، إذا أخضعناه لقانون التطور. وقد أورد أرسطو نفسه في كتابه فن الشعر: « إن المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والانسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.» [2]

ومـن الـبديهـي جدًا أن تكون الحركة الموزونة هي إحدى الوسائل الشائعة في التعبير عن أعماق مشاعره في ذلك الحين، ويرجع ذلك إلى أن الطبيعة نفسها مر حوله هي التي أوحت إليه بذلك، فقد رأى الطبيعة تتحرك حركات ايقاعية، متمثا في حركات الأمواج المائية، وتموجات الحقول تداعبها الرياح، وظاهرة شروق الشمس ثم غروبها، ثم ظهور القمر واختفاؤه في نظام ثابت، حتّى دقات قلبه كانت وما تزال تحمل سمة الإيقاع [3] . فكان من الطبيعي أن يدفع ذلك بالإنسان البدائي ليخلق الحركة ويعبر عما يخامره من فرح وبهجة ، ومن هنا يكون الرقص هو وسيلا

---

(2) أرسطو طاليس (فن الشعر) ترجمة : د. شكري عياد ، الناشر : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة سنة 1968 ، ص 3 .

(3) شيلدون تشيني (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ترجمة : دريني خشبة ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة (د.ت) ص 11 .

التعبير الأولى في فن الرجل البدائي . ذلك الرقص الذى يحاكى الخلق والانفعال والفعل بوساطة الأوزان الحركية . [4]

وكان على الإنسان البدائي أن يصارع الطبيعة من أجل البقاء، فكان لا بد أن يجد طعام يومه ، فكان يخرج ليصطاد الحيوانات ، وعندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحًا، يبدأ في محاكاة ما فعله مع الحيوان، حتّى اقتنصه وعاد به ظافرا، بحركات صامتة، أليست محاكاته الصامتة هذه تمثيلًا صامتًا؟ محاكاته لمن يشاهدونه، ومحاكاته لطريقة صيده لهذا الحيوان، أليس في هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما؟ بالطبع تعتبر هذه المحاكاة ـ لدى الإنسان البدائي ـ بداية لنشأة الدراما، ولكن في صورةمبسطة، حيث إن عناصر الدراما لم تكتمل بعد آنذاك. صحيح إن المسرح الإغريقّي قد نظّر للدراما ووضع لها أسسها، ولكن ليس معنَى ذلك أن الدراما بدأت مع بدايات المسرح الإغريقّي ! ! فقد سبق المسرح الإغريقّي بقرون عديدة المسرح الفرعوني، صحيح أنه لم ينتشر مثل المسرح الإغريقي لأنه كان سرًا من أسرار المعبد والكهنة ، لكن الوثائق التاريخية والتسلسل المنطقّي للتاريخ يؤكدان ذلك .

ولكن ، أيضًا ليس المسرح الفرعوني هو البداية الأولى للدراما ، فالدراما مرتبطة بالإنسان ، والإنسان مرتبط بالأرض منذ هبوط آدم ـ عليه السلام ـ من الجنة ، فلابد أن تكون الدراما مرتبطة بالإنسان منذ هذا الوقت حتّى الآن ، إذن فمن الطبيعى ومن المعقول أن تكون الدراما قد نشأت مع نشأة الإنسان على الأرض .

فإذا كان الإنسان البدائي قد صارع قوى الطبيعة من حوله ، يصارع الليل والنهار، الصيف والشتاء، الخير والشر، الحياة والموت، والمطر والقحط ، يصارع كل تلك العناصر ، التي تمثل بالنسبة له القوى المسيطرة على حياته ، وبعد أن لجأ الإنسان البدائي إلى الحركة والمحاكاة ، وبدأ يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الإيمائي الصامت ، كان يدرك أن تلك القوى ـ الطبيعية بعناصرها ـ هى التي تسيطر عليه ، وهى التي يمكن أن تحقق رغباته ، فدفعه ذلك إلى أن يرقص لها ليعبر عما يطلبه منها ، وقلد حركاتها وأصواتها ، لكى يتوافق مع تلك القوى ، عسى

---

(4) كتاب (فن الشعر) ص 36 .

أن تتحقق رغباته . وعلى سبيل المثال ، هناك رقصة المطر« فالقبيلة فـي حاجة إلى المطر الـذي يجعل المحصولات تنمو ، لكى تحصل على طعام أكثر ، ولهذا يكون الرقص ملجأها الأول إلى الآلهة التي تستطيع أن تفيض عليها بكل البركات ، إن المطر يجب أن ينهمر ومن ثمة ترقص القبيلة رقصة المطر، ولا تكاد تفعل حتّى تتجمع السحب ، ويبرق البرق ، ويدوى الرعد ، وأخيرا ينهال المطر ، فما أبدع هذا كله لوحة السعادة .... لأن السماء لا تستطيع أن تمنح نعمة أثمن من نعمة الماء »[5]

وهكذا نجد الإنسان البدائي قد ربط بين الأمطار وخروج النبات من الأرض ، وأن في ذلك ضمان لبقائه حياً على الأرض ، إنه لم يفعل ذلك إلا لأنه راقب قوانين الطبيعة من حوله جيدًا ، فخبرها واستطاع أن يقهرها ، وقهره لها جعله يستمر في محاكاته لهذه القوى الغيبية بالنسبة لـــه .

ومن خلال ذلك نجد ان الطبيعة نفسها هي التي دفعت الإنسان البدائي إلى أن يحاكيها، ومن خلال ذلك نجد أن الدراما كانت تلازم الإنسان البدائي ولكن في صورة مبسطة جدا.

فإذا اتفقنا جميعا وأطلقنا كلمة «دراما » على عنصرى الفعل والتقليد عند الإنسان البدائي ، فكيف تطور مدلول تلك الكلمة إلى أن وصل حالها إلى العصر الإغريقي ، عصر أرسطو طاليس ؟

فبعد أن كان الإنسان البدائي يحاكى ما حوله من قوى الطبيعة ، هل استمر في ذلك وحده ؟ أى هل استمر يحاكى تلك القوى ؟ طبعا لا . فقد ظهر بعد ذلك في تلك الفترة ـ آنذاك ـ شخص يجمع بين عدة صفات ، بين صفات العالم والمنظم الإجتماعى لأفراد القبيلة وصفات الكاهن في وقت واحد ، فماذا كان دور هذه الشخصية ؟ لقد كان « همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى

---

(5) كتاب (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ص 16 .

الطبيعية ، كــان ... يقود حركات المجموعات الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة ويصممها في البداية ، لأن تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقلية منظمة بعد أن أخذت الشعائر تأخذ شكلاً رمزيًا أكثر تعقيدًا من ذي قبل . وبطبيعة الحال ، أصبح مثل هـذا الشـخص يـتـمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق ، فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتنفيذ ــ على بساطتها ــ فضلاً عن التصميم الأول للرقصة ، أو الحركات الصامتة (مايم) » . [6]

وبعد ذلك أخذت تلك الشخصية صورة الكاهن الذي يعلم أفراد القبيلة أول مبادئ الشعائر والصلاة عن طريق الرقص ، لكى يحثوا الآلهة التي تمثل قوى الطبيعه المختلفة على خدمة الانسان .

وتبعا لقانون التطور ، أصبح الكاهن أو رئيس القبيلة هو المحور الأساسي ، أو مركـز الـثقل في الشعائر التي كانت تقام ، والتي هى بمثابة بذور الدراما ، وكان الكاهن أو رئيس القبيلة رمزا للقوة والسيطرة ليس في حياته فقط ، بل وبعد مماته أيضًا ، لأنهم كانوا يعقدون له الشعائر الجنائزية لكى يرضوا روحه ويتقربوا منها .

وبوجود هذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت في التعبير الدرامي للرجل البدائي. وهكذا أيضًا نجد عنصرًا من العناصر اللازمة للتراجيديا، فالموت والتعبير عنه قد وجد آنذاك، وأصبحت خشبة المسرح عندهم هي المقبرة، والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتي أو أرواحهم حول تلك المقبرة.[7]

والحيوان كان صورة من صور عبادة القوى الطبيعية ، وكان الحيوان يعتبر تجسيماً لوحدة القبيلة وأرواح السلف ، وقد تعودت كل قبيلة أن تضحى بحيوان ما ، ثور أو حصان أو جدى ، وكانوا يتشاركون في ذبحه وأكل لحمه وشرب دمه ، ويعتبر ذلك مظهرًا من مظاهر الوحدة ، وكانوا يعتبرون ذبح الحيوان المقدس شيئًا خطيرًا ، وكان

---

(6) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدراما) مقال بمجلة المسرح ، العدد الثالث عشر يناير 1965م ، ص 63 ، 64 .

(7) نفس المرجع السابق ص 63 ، 64 .

عليهم أن يعيدوا الحيوان إلى الحياة ، ولكن بطريقة رمزية ، فكان الكاهن أو رئيس القبيلة يرتدى جلد الحيوان المذبوح ويرقص به ، وبذلك يعتقدون أن الحيوان لا يزال على قيد الحياة ، وأنه لا يمكن أن يموت .

وكانوا كلما وصل شاب من الشباب لمرحلة البلوغ، وزاد عدد البالغين واحدًا أقاموا له شعائر تدشين، وكانت تقوم أيضا على الرقص والحركات الصامتة التمثيلية احتفالاً بتدشين شاب جديد وموته كمراهق، كما كانوا يقيمون هذه الشعائر أيضًا كنوع من أنواع التعليم والتثقيف والتحذير من خلال فكرهم البدائي ـ فكانت بعض الشعائر تقام لحض الشاب على التمسك بتقاليد القبيلة، والتحذير من خرقها، مثل النهي عن القتل والسرقة وما شابه ذلك، لأن في ذلك، هلاك له ولأفراد القبيلة، أليس ذلك صورة من صور الصراع؟

وبذلك نجد أن التعبير الدرامي عند الإنسان البدائي بدأت دائرته تتسع ، فبعد أن كانت الدراما عنده لا تعتمد إلا على عنصرى الفعل والتقليد ، دخل عنصر الصراع. وبذلك أصبح الكاتب المسرحي الأول يصور المعركة بين الحياة والموت، بين البقاء والزوال ، وبين الخير والشر.

ولكن إذا اعتبرنا أن عناصر التقليد والفعل والصراع ـ الموجودين عند الإنسان البدائي من عناصر الدراما ، فهل هذه هي العناصر المطلوبة فقط ؟ بالطبع أيضًا لا . فمازال هناك عنصر مفقود ، وهو الحبكة تجاوزًا أو القصة ، فهل كانت القصة موجودة في محاكاة الإنسان البدائي ؟ فإذا كانت موجودة ، فهل معنًى ذلك أن الإنسان البدائي قد عرف المسرحية ؟ أي هل المسرحيةقد وجدت بداياتها مع البدايات الأولى لحياة الإنسان البدائي . هل ما قدمه الإنسان كان يحمل طابع القصة ؟ ..

إن الذي كان يفعله الإنسان البدائي بعد أن يصطاد حيوانما –مثلا– ويعود فرحًا به إلى إفراد قبيلته ، كان يحاكى أفراد القبيلة ـ كما علمنا سلفًا ـ كيف طارد هذا الحيوان إلى أن استطاع أن يقهره ويصطاده . أليست هذه بدايات للقصة ؟ رغم كونها لا تحتوي على أسس وقواعد القصة المتعارف عليها . وعندما كان

يقاتل عدوًا مثلاً من أعدائه ـ سواء أعداؤه شخصيًا أو أعداء قبيلته ـ فكان بعد دلك أيضا يحاكى من حوله كيفية تغلبه على هذا العدو ، أليست هذه هي القصة عند الإنسان البدائي ؟ ولكنها بالطبع ليست القصة التي تعارف عليها أهل هذا النوع من الأدب في العصر الحديث ، بما تتضمنه من أسس وقواعد ، بعد أن مرت بمراحل التطور المختلفة ، إلى أن اصطلح عليها المختصون في هذا المجال .

إذن فالإنسان البدائي عرف أيضا القصة ولكن في صورة مبسطة جدًا. ثم رويدًا رويدًا ، بدأ مجال التعبير الدرامي يتسع شيئًا فشيئًا ، فدخل الإله ، والإنسان الذي يرتفع إلى مصاف الآلهة هذا المجال. ومن ثم ظهرت المسرحيات التي تحمل الطابع الديني ، وما أطلق عليها بعد ذلك اسم المسرحيات الدينية المحجبة[8] ، أو «مسرحيات الالآم » [9] . وقد نشأت هذه المسرحيات في مصر الفرعونية ، حيث كانت الحضارة المصرية متقدمة جدًا عن أي حضارة أخرى في جميع أنحاء العالم ويبدو ذلك واضحا في « أسطورة إيزيس وأوزوريس » [10] . تلك الأسطورة التي قدمت الصراع بين الخير والشر الممثل في أوزوريس وأخيه ست .

وكانت المسرحية يتم تمثيلها في مصر الفرعونية لتمجيد أوزوريس ، وكانوا يقدمون كل التفاصيل عن كيفية موت الإ له أوزوريس ، وندبهم عليه ، ثم عثورهم على أشلاء جسده ، ثم إعادته للحياة ، ثم تنصيبه ملكًا للعالم السفلى ، وما إلى ذلك من تفاصيل .

وكذلك كان الحال في سوريا مع أسطورة « تموز » [11] إله الماء.

---

(8) أتيين دريوتون (المسرح المصري القديم) ترجمة د. ثروت عكاشة ، الناشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة سنة 1967 م ص 30

(9) كتاب (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ص 34 .

(10) أسطورة «ايزيس وأوروريس» انظر : كتاب المسرح المصري القديم ـ كتاب أساطير فرعونية ـ كتاب تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة من ص 34 إلى ص 37 ـ مسرحية (انتصار حورس) مسرحية من المسرح المصري القديم

(11) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدراما) مقال بمجلة المسرح العدد الثالث عشر ، يناير 1965 م ص 65 .

والمحاصيـل . وبتمثيل قصتي أو أسطورتي إيزيس وأوزوريس في مصر ، وتموز في سوريا ، خطت الدراما خطوات واسعة إلى الأمام ، ففي إيزيس وأوزوريس نجد أن المصريين القدماء قد استخدموا القارب كإكسسوار ، وهو القارب الذي هاجم فيه الأعـداء أوزوريس ، بـل وتـدل الـدراسات على أن قـدمـاء المصريين أول من استخـدمـوا المنـظر في أساطيرهم ــ المتمثل في منظر السماء ــ وكانوا يضعونه فوق المدخـل لحجـرة الأسرار داخـل المعبـد الذي تقدم فيه الطقوس الدينية والعروض المسرحية آنذاك[12]. وهكذا نجد أن الأسطورة دخلت مجال التعبير الدرامي.

ولكن وبالرغم من كل ما مضَى ، اي بالرغم من وجود التقليد والفعل والصراع في القصة ، كانت الدراما في احتياج شديد إلى عنصرين مهمين بدرجة كبيرة حتّى يكتمل معناها الحقيقي ، هذان العنصران لم يظهرا لا في العصور البدائية ، ولا في مصر الفرعونية ، ولا في سوريا ، بل ولا في المسرح الشرقي القديم ، في الهند أو في الصين أو اليابان [13] . بل لم تشاهد بداياتها إلا في اليونان القديم ، وهما عنصر الحوار والبطل الإنسان .

وبدخول هذين العنصرين تطورت الدراما ، ووصلت إلى صورتها المتكاملة عند اليـونـانـيين الـقـدماء ، فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل الآدمي في العمل الدرامي ، لكي يصارع الآلهة أو القوى الطبيعية المحيطة به ، وكذلك هم أول من استخدموا الحوار كأداة تخاطب في الدراما .

كانت هذه نظرة عامة وسريعة على الدراما ونشأتها من العصور البدائية حتّى وصلت إلى العصر الاغريقي ، عصر أرسطو ، الذي كتب كتابه الكبير العظيم(فن الشعر) الذي استخلص فيه آراءه واجتهاداته ، من خلال مشاهداته لأعمال الكتاب العظام الذين عاصرهم ، ومن خلال القليل المنشور ، فإن أرسطو يعتبر فاتح لعصر

---

(12) الهامي حسن (تاريخ تطور المسرح) من محاضرة عن المسرح الفرعوني بتاريخ 1975/11/23 لطلبة السنة الثانية القسم العام بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالهرم .

(13) انظر : كتـاب المسرح في الشرق ــ كتـاب المسرح اليـابـاني ـ كتاب فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية .

جديد في الحضارة الإغريقية، ويعتبر موسوعة إغريقية لانه كتب في كل شيء ، فهو فيلسوف تأثر بما حوله ، ويمتاز بعقلية فريدة في التصنيف .

وأضحت آراء ارسطو في كتابه (فن الشعر) بمثابة قوانين للدراما على مر العصور ، رغم ما لاقت من هجوم بعض الذين أخطأوا تحليلها وشرحها وفهمها ، وكانت في نفس الوقت منارًا ينير الطريق للبعض الآخر . وفي أحيان أخرى كانت ولا تزال تثير الجدل والنقاش حول صحتها أو عدم صحتها . ولكن يجب ألّا ننسي أبدا أن هذه آراء واجتهادات شخصية ـ كما ذكرت ـ استخلصها أرسطو من خلال الحركة الأدبية والفنية التي كان يعيش وسطها في عصره ، فلا يجب أن نطبق آراءه تطبيقا أعمى ، ولا يجب أن نضرب بها عرض الحائط . بل من الواجب علينا أن ندرسها ونتفهمها جيدا ، ثم نقبل ما نقبله منها ، ونرفض ما نشاء ، ولكن من خلال وعي ودراسة حتّى يأتي الجديد دائما إضافة للقديم وليس لمجرد أن يكون جديدًا .

والآن .. ماهي المسرحية ؟
للإجابة على هذا السؤال ، لا بد أن نعرف ما « الدراما » ؟

فالدراما في اللغة اليونانية ـ كما ذكرت آنفا ـ معناها الفعل . وكل المؤلفات الدرامية التي ظهرت في تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتّى الآن تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرك « ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان تتفاوت قربًا وبعدًا ، كما تستبدل أحيانا بكلمة (مسرحية) » .(14)

« والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني ، هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة ... والمشكلة ... هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة ، وكيف يعرضها ، ثم طريقة فهمه لها .(15)

---

(14) محمد عبد الرحيم عنبر المحامي (المسرحية بين النظرية والتطبيق) الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة سنة 1966م ص 77 .

(15) د. عز الدين اسماعيل (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) الناشر : دار الفكر العربي ، العدد 412 من سلسلة الألف كتاب ، القاهرة (د ت) ص 27 .

وقبل أن أمضى في موضوع الكتاب وهو أصول كتابة النص الدرامي ، يجدر بي أولا أن أتساءل هل هناك فعلا أصول أو قواعد للكتابة أو التأليف ؟ وإجابة عن هذا السوأل هي أنه هناك فعلا أصول وقواعد وأسس للكتابة ، وقد استخلص هذه الأصول ـ بالإضافة إلى أرسطو ـ أساتذة الأدب والنقد في العالم ، من خلال مشاهداتهم للعروض المسرحية ، ومن خلال قراءتهم للنصوص المكتوبة ، أي أنهم راقبوا الشيء فاكتشفوا قانونه ، أي اكتشفوا الأسس التي يقوم عليها هذا الشيء .

ولكن هل هذه الأصول أو الأسس أو القواعد لا بد أن يلتزم بها المؤلف ؟ إن الطرق والمواصفات التي تقرأها في كتب الطهي لن تجعل من أي إنسان طباخ ماهر ، ولكن يجب أن يكتشف لنفسه طريقته الخاصة ، التي تجعل لطعامه نكهة معينة ، تختلف عن غيره ، ولكن هل هذه الأسس تجعل من يلتزم بها ويسير عليها مؤلّفا ناجحا ؟ أو بمعنَى أدق هل يمكن تعلم التأليف؟

إن الاجابة على هذا السؤال لا يتسع لها هذا المقام ، ولكن لا بد أن أذكر أن التأليف استعداد شخصي أو موهبة ، وما هي دراسة الأسس أو الدراسة عموما إلّا ثقل وتأكيد ومران لهذا الاستعداد او لهذه الموهبة . والأستاذ علي أحمد باكثير يقول « إن هذه القواعد والأصول لا ينبغي أن يخرج عليها الكاتب المسرحي إلّا إذا شعر بالحاجة إلى ذلك ليحقق غرضا من الأغراض الهامة لا سبيل إلى تحقيقه في رأيه بغير هذه التجربة. »[16]

ولكن يجب أن نعرف أنه لا توجد قواعد خاصة لكتابة المسرحية الناجحة ، فالمسرحية ليست بناءً معماريًا يحتاج إلى تصميمات هندسيةً، ولكنها عملية خلق وإبداع ، ولكن في نفس الوقت يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أو قوانين أو أسس الكتابة المسرحية ، ولا بد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغييرالمستديم : أي ليست جامدة ، أو ملزمة ، ولكن لا بد من الإلمام بها في البداية وقد يخرج عليها بعد ذلك ولا يلتزم بها التزاما حرفيا ، وهذا ما حدث وما زال يحدث لمؤلفين

---

(16) علي أحمد باكثير (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) الناشر : معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ، القاهرة سنة 1958م ، ص 84 .

كثيرين ، فهذه الأصول عرضة للتغيير باستمرار ، وقابلة للتكييف وفقا للمادة التي يتناولها الكاتب ، ولكن المهم هو أن يلم بها الكاتب ومن خلالها ينطلق . حيث يجب أن يستفيد الكاتب من كل ذلك ، ثم يكتب هو ، وفي مقدمة مسرحية « السلطان والقمر » لعادل النادي نجد الدكتور فخري قسطندي يقول : « تنوع أساليب البناء الدرامي عند الكاتب تجديد يجعله ينتقي أكثر من شكل مسرحي ، على أنه لا يندرج تحت واحد منها » [17] ثم يقول « السلطان والقمر مسرحية .. تدل على .... قدرة على الجمع بين أكثر من شكل مسرحي لا تصنف تحت شكل بعينه » [18] فما أحوجنا إلى معرفة الأصول ثم الانطلاق من خلالها إلى كل ما هو جديد .

ولكن ، يجب اولاً أن نعرف مصادر الكاتب للأفكار ، أو بمعنًى أدق نضع إجابة لسؤال يقول : كيف يحصل المؤلف على أفكار ليكتبها ؟ وما هي مصادر او منابع هذه الافكار ؟

مصادر الكاتب :

إن أي مصادر يمكن أن يعود اليها الكاتب الدرامي ليتناول العمل من خلالها قد لا تزيد عن ستة مصادر. وهي : الأساطير، التاريخ، حياة الكاتب الخاصة، تجارب الآخرين، العقل الباطن، والتخيل.

أولا : الأساطيــر :

والكاتب هنا يركن إلى أسطورة ما من الأساطير ليستقي منها المادة الأساسية لنصه الدرامي ، وتعتبر الأساطير مصدرًا هاما من مصادر الكاتب الإغريقي وغير الإغريقي ، لأنها من المصادر الهامة لدى المؤلف الدرامي ، ولأنها ارتبطت عموما بوجدان الإنسان البدائي ، وما البشر جميعا إلا امتداد لهذا الإنسان ، وأن إنسان العصر الحديث ما هو إلا إنسان بدائي خلف قشرة رقيقة تعبر عن الحضارة والتقدم ، ولكن عندما تصطدم رغائب هذا الإنسان بعقبة ما سرعان ما تتحطم هذه القشرة

---

(17) د. فخري قسطندي (مقدمة مسرحية السلطان والقمر) تأليف عادل النادي ، الناشر : الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة سنة 1984م ، ص 22 .

(18) نفس المرجع السابق ص 26

وتنشرخ ويتحول الإنسان المتحضر إلى إنسان بدائي من السهل أن يقتل أو يفعل أيّ شيء. ومن ثم وضع الإنسان القوانين بنفسه ليحد من بدائيته وهمجيته، ولذلك نجد أن الأساطير ما تزال تخاطب الإنسان البدائي الموجود خلف القشرة الموضوعة فوق إنسان هذا العصر. ويلجأ بعض المؤلفين إلى الأسطورة من قبيل الإبعاد المكاني أو الزماني في المسرح السياسي، أو مسرح الإسقاط السياسي؛ لكي يعبروا عن كل شيء في حاضرهم من خلال الأسطورة القديمة، وعلى هذا الأساس فالأسطورة كانت وما تزال من أهم المصادر لدى الكاتب الدرامي.

ثانيا : التاريخ :

وفيه يرجع الكاتب إلى أحداث تاريخية معينة ليستقي منها، ويضيف إليها أو يحذف منها ما يشاء، طبقا لرؤيته الخاصة من أجل الوصول إلى الصدق الفني، ولكنه لا يحذف بمعنًى أنه يزيف الحقائق، فالحقائق التاريخية لا بد أن تكون كما هي ثابتة، ولكن له أن يحذف شخصيات ويضيف شخصيات غير موجودة ويضعها في نفس المواقف، وله ايضًا أن يغير من الدوافع النفسية للشخصيات بغية الوصول للصدق الفني، والشكل الذي يرغبه. فمثلا كليوباترا عند شكسبير عاهرة، وعند برنارد شو طفلة ليس لها في الحب، أما أحمد شوقي فجعلها تفعل اي شيء من أجل مصر[19].

فكليوباترا عند الثلاثة هي كليوباترا، والأحداث واحدة ثابتة، ولكن الذي تغير هو الدوافع لدى الشخصية المسرحية من مؤلف إلى آخر، لأن المؤلف ليس مطالبا بتدوين التاريخ، فالتدوين من وظيفة المؤرخين وليس المؤلفين المبدعين، فالمؤلف غايته التي ينشدها هي الخلق وليس التأريخ.

---

(19) انظر :

ـ برنارد شو (مسرحية : قيصر وكليوباترا) ترجمة : د. اخلاص عزمي، سلسلة مسرحيات عالمية الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ـ وزارة الثقافة، القاهرة العدد 34، نوفبر 1977. .

ـ أحمد شوقي (مجلد الأعمال الكاملة ـ المسرحيات) الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة 1984م مسرحية مصرع كليوباترا من ص 449 إلى ص 548 .

وفي مسرحيتي « الحسين ثائرا »[20] « والحسين شهيدا »[21] نجده أخذ شخصية الحسين كما هي دون تغيير ، لأنها تاريخ ثابت ، ولكنه أضاف شخصيات جديدة وفعل بها ما شاء من أجل الصدق الفني ، ولخدمة ما يريد أن يقدمه للمتلقي .

ثالثا : حياة الكاتب الخاصة :

الكاتب قبل أى شيء آخر هو إنسان مثل أي إنسان ، يحزن ويفرح ، يعيش حياته بما فيها من مآسي وشقاء ، ومن سعادة وابتسام ، ومن مواقف معينة . والكاتب الذى يستفيد من حياته الخاصة يجعل منها ـ أو من مواقف فيها ـ محورا للعمل الذى يبتدعه . واذا ألقينا نظرة على تاريخ الإبداع الأدبي فسنجد أن هناك كثيرا من المؤلفين الذين ترجموا حياتهم أو أجزاء منها ، وكذلك تجاربهم إلى أعمال أدبية ناجحة .

فمسرحية « الأب » لأوجست سترند برج السويدى [22] ، وكتاب الأيام لطه حسين ، وسارة لعباس محمود العقاد ، وزينب لمحمد حسين هيكل ـ التي تمثل حياته في بدايتها ـ ينتمون إلى هذا النوع الذي يستفيد منه الكاتب من تجاربه في الحياة .

والكاتب النرويجي « هنريك إبسن » نفسه نجد في أعمال له تصويرا لتجارب شخصية في الحياة فمسرحية « سيد البنائين » [23] او البناء الأعظم ، نجد خطوطها الخارجية قد استمدها من خلال علاقته بأمرأة تدعى« إميلي بارداش » ، التي كتب لها في إحدى الرسائل « إني لا أستطيع أن أكتب ذكرياتي .... إني أعيش تجاربي مرة

(20) عبد الرحمن الشرقاوي (مسرحية الحسين ثائرا) سلسلة روايات الهلال العدد 275 ، القاهرة نوفمبر 1971 م .

(21) عبد الرحمن الشرقاوي (مسرحية الحسين شهيدا) الناشر : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، فبراير 1969 م .

(22) أوجست سترندبرج (مسرحية الأب) ترجمة : عبد الحليم البشلاوي ، الناشر : مكتبة مصر ، العدد (10) من سلسلة مكتبة الفنون الدرامية ، القاهرة ، أكتوبر 1958 م .

(23) هنريك إبسن (مسرحية سيد البنائين) ترجمة : صلاح عبد الصبور ، الناشر : مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، العدد (271) من سلسلة الألف كتاب ، القاهرة (د.ت) .

أخرى .... وأجد في عين الوقت أنه من المتعذر عليّ أن أحيلها شعرا كلها »[24]

وإذا نظرنا لأعمال العديد من الكتاب الكبار ، سنجد فيها ولو موقف من خلال حياتهم ، لأنه لن يستطيع الكاتب أن ينسلخ من نفسه ، فتلقائيا يظهر بطريقة او بأخرى ، فالكاتب لا بد أن يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه . هذا ، والموقف الخاص في العمل الدرامي ، وكذلك الإتجاه الفكري ، يعتبران من الحياة الخاصة بالنسبة للكاتب .

رابعا : تجارب الآخرين :

من الملاحظ أن الآخرين يعيشون حياتهم دون أن ينظروا إليها بدقة ، ويبدو أن الله ترك النظر ـ للكاتب الدرامي ، فالكاتب الدرامي له عين فنية يرى بها ما لا يراه الآخرون ، يرى بالمقدرة الشديدة ما وراء الأشياء فهو يرى تجربة الآخرين ويعيشها ويحلل جزئياتها ، ويجمع ما لا يستطيع تجميعه الآخرون ، وقد يربط الكاتب بين تجارب الآخرين وحياته الخاصة ، أو بين تجربة يراها حديثا تذكره بتجربة شاهدها منذ زمن بعيد ، فتثير في نفسه شيئًا يكون نتاجه عملا أدبيًا ، ومما لا شك فيه أن ثقافة الكاتب الدرامي الخاصة لها أهمية في هذا المصدر ، بل وفي كلّ المصادر .

خامسا : العقــل الباطن:

من المعروف عن مدرسة فرويد في التحليل النفسي بأنهم حاولوا أن يظهروا ما في عقل الإنسان الباطن من رواسب وأشياء تستقرّ في اللاشعور ، ثم تخرج بعد ذلك بسبب أو بآخر ، بل زادوا على ذلك بأن كل حركات الإنسان ما هي إلّا انعكاس لا شعوري ، ولكن لا جدال في أن لا شعور الإنسان يؤثر في فكره وعمله وحركته ، ولعل « أوسكار وايلد تتّضح في أعماله هذه النقطة » .[25] وأن ما نلمسه من حيوية وحرية في خلق الكاتب لشخصياته مصدره عادة العقل الباطن الذي يمد العقل

(24) كينث ميور (شكسبير وراسين وإبسن في مراحلهم الأخيرة) ترجمة : عبد الله حسين ، الناشر : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة سنة 1961 م ، ص 100 ، 101 .

(25) د. أحمد السعدني (كيف يتناول الناقد نصًا دراميًا) من محاضرة بتاريخ 1977/4/2 للسنة الثالثة قسم (نقد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية .

الواعي بطريقة غريزية بالمادة التي يحتاج إليها . ومن خلال ذلك نجد أن ما في عقل الإنسان الباطن ينعكس على أعماله .

سادسا : التخيّـــــل :

إن المؤلف الذي يتخيّل شيئًا معيّناً ليخلقه لا يتخيّله من الفراغ ، ولكن كلّ الذي يقوم به هو إعادة تجميع وتشكيل عناصر موجودة في الواقع ، وعلى هذا الأساس لا يوجد شيء اسمه الخيال المطلق من الفراغ ، وما الخيال في الحقيقة إلّا عناصر موجودة ، وعقلية الكاتب تعيد تجميعها وتشكيلها في صورة جديدة غير المألوفة [26] .

ويتخيّل الكاتب أشياء ليخلقها ، وهنا نجد أن التخيّل يدخل في العقل الباطن ، والحياة الخاصة للكاتب ، وتجارب الآخرين ، وما إلى ذلك من عوامل تساعد عقلية المؤلف على تجميع عناصر مختلفة تكون في النهاية خلق جديد يطلق عليه خيالي.

وبعد أن يجد الكاتب الموضوع الذي سيكتب فيه ـ « مسرحية مثلا » ـ عليه أن يكون قادراً على الإفصاح عمّا في نفسه ، ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية .

فماهي عناصر المسرحية ؟

بدون أي شك لا بدّ من وجود الموضوع أولاً أو الفكرة الأساسية ، ثم بعد ذلك يبدأ الكاتب في تناول الموضوع من خلال الشكل ، أي من خلال الصراع والشخصيات واللغة أو الحوار الدرامي ، وبهذا نجد أن الشكل لا ينفصل إطلاقاً عن المضمون ، فقد تم تناول كل منهما من خلال الآخر حتّى يخدمه ويقويه ، صحيح أن الشكل ضرورة فنية لا يخلو منها أي فنّ ، فبدون الشكل لا يمكننا التعرف على أي عمل فني ، فالطبيعة البشرية ذاتها لا تدرك الأفكار أو الأحاسيس إلّا من خلال شكل مادي ملموس ، فنحن مثلاً لا نعرف المعنَى المجرد للحبّ إلّا من خلال شخص نحبه بالفعل ، وبحكم أن الفن تجسيد لكل المعاني والأفكار والأحاسيس التي تعاني منها النفس البشرية ، فإن الإنسان من خلال الشكل الفني يمكنه التعرف على

---

(26) د. ابراهيم حمادة (عن مسرحية بيجماليون) من محاضرة بتاريخ 1977/12/31 للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية .

نفسه بكلّ ما تحويها من تناقضات من خلال الشكل المجسّد أمامه . ومن هنا جاء عدم انفصال الشكل عن المضمون ، فالمسألة ليست مجرد قشرة خارجية ولبّ داخلي ، ولكنها تفاعل بين الداخل والخارج ، أي بين المجسّد والمجرد ، أو بين الشكل والموضوع [27] .

ولنحاول أن نطرح العناصر التي تكون بناء النصّ الدرامي ، كلّ عنصر على حدة ، لنقف في النهاية على البناء المتكامل للنصّ الدرامي سواء للمسرح أو للسينما أو الإذاعة أو التلفزيون . ولكن دون الخوض في المذاهب الفنية من الكلاسيكية حتّى العبثية وما إلى ذلك ، حيث إن كلّ مذهب من تلك المذاهب اتّصف بأصول معينة في الكتابة له ، ولكنّي سأحاول أن أضع يد القارئ على الأصول عموماً ، وسيتمّ التعرّض لأيّ مذهب من المذاهب إذا دعت الضرورة لذلك داخل الكتاب .

---

(27) انظر : د. رشاد رشدي (ما هو الأدب) ، الناشر · مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة سنة 1971 م ، ص 33 .

الباب الأوّل

« المســــــرح »

- الحـــــوار
- الشخصيـــات
- الحبكــــــة
- الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر
- شكل النص المسرحي
- المسرحية بين الفصول والمشاهد
- المسرحية والوحدات الثلاث

الفصـــل الأوّل

الحـــوار في المســـرح

الحـــوار في المســـرح :

تعريـــف الحـــوار :

يـعتبر الحوار هـو أوضح جزء في العمل الدرامي . وأقـرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهـم ، ويـعبر بـه الـكـاتب عن فكرته ، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته ، وعن الشخصيات ومراحل تطورها ، والحوار الجيّد هو الذي تدل كلّ كلمة فيه على معنًى يكشف عن حقيقة معينة ، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو افتعال فيه ، لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين.

وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية ، وهو السمة الـتي تشـيع الحيـاة والجـاذبية في المســرحية.ويعتـبر الحـوار هو الخصـيصة التي تمـيز المسرحـية عن سـائر الصور الأدبية الأخـرى من حـيث إن المسرحـية لا تـأخذ الشـكل النهـائي لهـا إلّا عن طريـق الحـوار وخشـبة المـسرح .

الفرق بين الحوار الدرامي والمحادثة العاديـــة :

إن الحوار الـدرامي يخضع لطبيعة الجماهير ، كما يخضع لطبيعة العمل الفني ، فالحوار الدرامي ليس حواراً من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ، ولكن من أجل المشاهد ، حيث إن المشاهد هو الطرف الثالث في الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين في الحوار ، وهما اللذان يتحدثان في المسرحية .

والطرف الثالث هذا ، أو بمعنًى آخر المشاهد ، هو الذي يضع الفرق الجوهري بين الحوار الـدرامـي والمحادثـة العادية في الحياة اليومية . فالمحادثة العادية في الحياة اليومية لا يوجد بها طرف ثالث ، فالدائرة مغلقة على طرفي الحديث فقط ، كلّ يوجّه كلامـه للآخر ، أمّا في الحوار الدرامي فالدائرة ليست مغلقة ولكنها تتخذ شكل زاوية ، فيها المشاهد الذي يتابع المسرحية ويسمع كلّ شـــيء يقال ، إذن فالمشاهد جزء أساسي في الحوار الدرامي .

وعلى هذا الأساس نجد أنّ كلّ كلمة تتحدث بها شخصية مسرحية إلى أخرى المقصود من هذا الكلام ـ الحوار ـ أن يصل إلى المشاهد أو الطرف الثالث كما سميته ،

ولكن يجب على المؤلف ألّا يتعمّد أن يكون المشاهد هو المقصود بهذا الحوار ، وإلّا أصبح الحوار نوعًا من أنواع الخطابة لا أكثر ولا أقلّ .

ولا بد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقا واضحة بين الحوار في العمل الدرامي والحوار في الحياة ، فكل منهما حوار ، ولكن في الحياة الأفضل أن نسميه محادثة ، حيث إن كلمة « حوار » أكثر اختصارًا وافصاحًا عن كلمة « محادثة » ، فكثيرا ما نجد الناس تتحادث في الشوارع والمنازل أو في أي مكان أحاديث عادية جدا يمكن حذف أغلبها حيث لا فائدة منها ، أي أن كلمات محادثاتهم ليست لها صلة بالموضوع الذين يتحدثون فيه . أو مسترسلا فيه ، أو يكون الحديث لمجرد المجاملة ، فتجد المعاني تتكرر بصورة أو بأخرى دون داع لذلك . هذا موجود في الحياة ، أما في العمل الدرامي فالوضع يختلف تمامًا ، فالحوار ينتقي له خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف ، وأن يترك الكاتب كل العبارات التي لا قيمة لها ، فالحوار الدرامي لا ينبغي أن يكون صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية في الحياة ، لأن أي محاولة لنقل الأحاديث العادية تعتبر محاولة مضحكة تبعد صاحبها عن الفن ، لأن نقل الواقع الخالص في الحياة إلى العمل الدرامي لا يعطي أية متعة من تلك التي ينشدها المتلقّي . ولكن يجب أن يكون الحوار الدرامي مشابها للحديث اليومي العادي في الحياة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها .

واذا ألقينا النظر على أي شخصين يتحدثان إلى بعضهما في الشارع أو على مقهى أو في النادي أو في أي مكان ، سنجد أن حديثهما ليس حوارًا دراميًا لأنه يفتقر إلى الهدف الكلي أو الأثر الكلي ، ليس فيه وحدة عاطفة ، أو حتّى وحدة فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار منذ البداية حتّى النهاية . والمتحدثان ينتقلان من موضوع إلى آخر دون وجود روابط معينة تحكم حديثهما كما هو معهود في الدراما ، بل مجرد تسلية أو تمضية وقت أو أداء واجب فقط لا غير ، وانتقالها من موضوع إلى آخر دون ضرورة حتمية [1] ، كل ذلك يجعل الحوار المتبادل بينهما ليس حوارًا دراميًا بل مجرد محادثة عادية .

---

(1) د. عبد العزيز حمودة (البناء الدرامي) الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1977 ، ص 164 .

صفات الحـــوار :

الحوار الجيد على هذا الأساس يقدم ما لا يوجد في الحديث اليومي ، فيكون مسليًا حيث الحديث اليومي ممل ، مقتصدًا رغم أن الحديث اليومي أغلبه مضيعة للوقت ، واضحا لا غموض فيه .

الاقتصـــاد :

إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بأسهاب وتندمج في حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة ، فإنها تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها ، وتقضي على البناء الدرامي للمسرحية ، ولذلك يجب أن يكون الكاتب الدرامي متيقظا دائمًا لشخصياته ، ولا يسمح لأي شخصية أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابي في تصوير الشخصية نفسها ، أو في دفع الأحداث إلى الأمام ، أو في إلقاء ضوء معين على شيء يريد الكاتب أن يخبر به المتلقي ، أي لا بد من الاقتصاد في الحوار ، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة ، وليس معنَى الاقتصاد في الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدى إلى عدم الفهم ، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة كثيرة لجمل قصيرة لا تؤدى وظيفة درامية واضحة ، في حين أن روائع المسرح العالمي زاخرة بجمل طويلة ولكنها درامية في كل تفاصيلها[2] دون أن تكون بها جملة لا تضيف شيئًا سواء إلى أبعاد الشخصية ، أو لتطوير الحدث ، فيجب على المؤلف أن يحذر الجمل الميتة هذه ، وأن الكثير من مسرحياتنا في مصر مليئة بالجمل التي يمكن حذفها دون أن يسبب ذلك أي خلل بالنص المسرحي لأنها ميتة لا تضيف شيئا جديدا ، بل حذفها سيجعل المسرحية أفضل بكثير .

ويجب كما ذكرت أن يكون الحوار واضحًا ، لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض ، حيث إن المشاهد الذى لا يفهم جملة معينة لا يستطيع أن يسترجعها مرة أخرى كما يفعل أثناء قراءة كتاب مثلاً ، حيث يمكن له أن يعود للجملة ـ في حالة القراءة ـ مرات ومرات إلى أن يفهم معناها ، أما في المسرح فلا بد

(2) نفس المرجع السابق ، ص 169 .

أن يكون المعنَى واضحًا من أجل استمرار متعة المشاهد بالعمل المسرحى ، لأن ، الغموض حتّى لوكان سببه العمق الفكرى للموضوع إلا أنه يقلل من متعة المشاهد .

وعلى هذا الأساس فالوضوح في عرض أحداث المسرحية والعلاقة بين أشخاصها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق .[3]

الموضوعية في الحـــوار :

إن المؤلف الذي رسم شخصياته وأدركها جيدًا ، يجب بعد ذلك ألا يكون أكثر من مجرد وسيط بين الشخصيات والمتلقين، فلا بد أن تنحصر مهمة المؤلف في نقل كلام الشخصيات التي رسمها دون أن يضيف عليها شيئًا من كلامه هو ، لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات في المسرحية، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف، فلا بد أن ينحَى المؤلف نفسه جانبًا ولا يتذكر سوى شخصياته فقط ، أي أن الحوار لا بد أن يكون موضوعيا نابعًا من خلال أبعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب من البداية وإلا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد آراء وأفكار الكاتب ، كما يبدو هذا واضحًا في أعمال كثيرة للكاتب الايرلندي « جورج برناردشو » .[4]

---

(3) د. شفيق مجلي (مشكلة الحوار المسرحي) مقال بمجلة المسرح ، العدد الخامس ، القاهرة ، مارس سنة 1964 ، ص 48 .

(4) أنظر مسرحيات جورج برنارد شو

الايقاع في الحوار :

يعتبر الايقاع في الحوار هو الإنسجام بين كل جزء وجزء آخر ، وبين كل جزء والكل ، والايقاع من أهم مقومات الحوار ، وهو في المسرحية بمثابة النبض في الجسم البشرى ، والايقاع في الحوار يشبه الهارموني في الموسيقى ، فيجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذى يكون له أكثر الأثر على المتفرج . فالفصول في المسرحية تتضمن مشاهداً ، والمشاهد تتضمن أحاديثا ، والأحاديث تتضمن جملاً وعبارات ، وفي تلك الفصول والمشاهد والأحاديث والجمل والعبارات إيقاع واتزان ، فإذا زاد هذا الايقاع أو قل عن حده في حديث أو مشهد أو فصل ، أو بمعنًى أدق ، إذا زاد هذا الايقاع في جزء بطريقة لا ترتبط بالجزء الآخر أو بالكل ، أدى ذلك إلى ضرر كبير بالايقاع الكلي ويشوه اتزانه .[5]

فيجب على الكاتب أن يكون متمتعا بأذن موسيقية ، فلا بد أن يملك حاسة بالايقاع والوزن ، وكذلك حاسة بالتوقيت ، بمعنًى أنه يجب أن يدرك متي يزيد من سرعة كلامه ، ومتَى يقلل هذه السرعة ، ومتَى يحتاج المشهد إلى التحرك السريع ، أو التحرك الهادئ ، وهكذا .

العلاقة بين الحوار والمنظـــر :

إن كان للحوار إيقاع أذني ، فالمنظر لا بد أن يكون ذو إيقاع بصرى ، حيث إن اتفاق الايقاعين يضفي على المسرحية جوًا خاصًا يساعد المشاهدين على تقبل عالم المسرحية .

والحوار الحى الذى يشد انتباه المشاهدين إلى خشبة المسرح لا بد أن يتخيله الكاتب أثناء عملية الكتابة ، ويتمثل المنظر الملائم لهذا الحوار ، حيث إن الجملة الحوارية تصل إلى المتلقي ـ المشاهد ـ مكونة من كلمات ومناظر وحركات ونبرات صوت ، وعلى هذا الأساس يجب على المؤلف أن يكون واعيا أثناء صياغة الحوار بما تتطلبه الحركة بين كل كلمة وأخرى، وأن تتفق كلمات الحوار جميعها مع المنظر العام الذي يراه المشاهد على خشبة المسرح من أجل استكمال الايقاع البصري للمسرحية.

---

(5) روجر م. بسفيلد الابن (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ، ترجمة : دريني خشبة ، الناشر : مكتبة مصر القاهرة ، (د.ت) ص 226 .

وظيفة الحوار :

يقول لا جوس إيجرى في كتابه(فن كتابة المسرحية) :

« إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية »

« والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها »

« والحوار يكشف عن الأحداث المقبلة »[6]

ويقول روجرم. بسفيلد (الإبن) في كتابه «فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما» إن للحوار ثلاث وظائف:

أولاها : السير بعقدة المسرحية ، أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها .

وثانيتها : الكشف عن الشخصيات

وثالثها : مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها[7]

ويقول تشارلس مورجان« إن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة : تطوير القصة ــ وتصوير الشخصياتــ وخلق الجو أو الحالة »[8]

كما يقول روبرت إس جرين : إن الحوار أيا كانت وسيلته له وظائف ثلاث :

1ــ إعطاء المعلومات

2ــ التعبير عما تنطوي عليه العواطف .

3ــ تطوير الحوادث حتّى تمضي إلى العقدة[9]

ويمكـن لـنا من خلال الآراء السالفة لوظيفة الحوار أن نستخلص أن للحوار وظائف أربع :

---

(6) لاجوس إيجري (فن كتابة المسرحية) ترجمة : دريني خشبة ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د.ت) ص 411ــ413 .

(7) روجرم. بسفيلد الإبن (فن الكاتب المسرحي المسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ، ترجمة : دريني حشبة ، الناشر : مكتبة نهضة مصر القاهرة (د.ت) ص 230 .

(8) تشارلس مورجان (الكاتب وعالمه) ترجمة · د. شكري محمد عياد ، ص·268 .

(9) روبرت اس جريس Télévision writing P 74

1ـ التعريف بالشخصيات

2ـ التعبير عن الأفكار .

3ـ تطوير الأحداث .

4ـ مساعدة الحوار على إخراج المسرحية

اولا : الحوار والتعريف بالشخصيات(التوضيح) :

إن الحوار يجب أن يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها ، وكل كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية ، البعد المادي ، والاجتماعي ، والنفسي ، فنعرف منه من هو ، ويوحي إلينا بما عسي أن يصير إليه الشخص في المستقبل ، لأن الحوار المسرحي يكشف عن الشخصية وعن مراحل تطورها ، وتلك سمة من سمات الحوار التمثيلي ، الذي يهتم بالكشف أول شيء عن الشخصية ، ومراحلها التي ستمر بها ، والتي باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها .[10] لان الحوار يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التي تمر بها الشخصية طوال المسرحية ، وإذا نظرنا إلى أعمال وليم شكسبير سنجد أن الشخصيات كلها تنمو باستمرار في جميع أجزاء المسرحية .[11]

والحوار لا يجب أن يكشف لنا عن الابعاد الثلاثة للشخصية فقط ، ولكن يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الابعاد ، بمعنَى أنه إذا سلكت الشخصية سلوكاً ما ، سنعرف بالطبع هذا السلوك وندركه ، ولكن في نفس الوقت يجب أن يدرك المشاهد من خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره ؟ اي المبرر أو الدافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك .

والتعريف بالشخصيات يجب أن يتم في المسرحية بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات نفسها ، إلّا إذا كان الكاتب عامدًا إلى ذلك من خلال الشكل الذي يقدمه ، ففي مسرحية« السلطان والقمر » نجد ذلك واضحًا ، سواء في

---

(10) (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) ص 39 .

(11) أنظر أعمال وليم شكسبير .

بداية المسرحية ، أو خلالها ، وإذا نظرنا إلى بعض الجمل الحوارية في اللوحة الأولى نجد الآتي :

السلطـان : (للجمهور) قبل أن نبدأ يجب أن تعرفوا الشخصيات التي سنمثلها ، طبعا أنتم تعرفون أنني (اسم الممثل الحقيقي) ولكني هنا سأقوم بدوز السلطان، من تحمل المسرحية اسمه مع القمر.

ياسميـن : وأنا (اسمها الحقيقي) إبنة (اسم الممثل الذي يقوم بدور السلطان) أقصد إبنة السلطان في هذه المسرحية

الوزيـر : وأنا وزير السلطان ، لا يوجد لي اسم في المسرحية سوى أنني الوزير ، ويكفيني اسمي الحقيقي (يقول اسمه الحقيقي) .[12]

وقد كان الأقدمون يلجأون إلى المناجاة الفردية ، أو الأحاديث الجانبية ، أو خطابات يقرأها الممثلون بصوت مسموع وكأنهم يقرأونها لأنفسهم . أو استخدام أمين السر[13] وهو شخصية يثق فيها أفراد المسرحية ويجعلونها مستودع أسرارهم ، فتكشف عن سلوكهم وخبايا نفوسهم عن طريق حوار يتحدث به ، كهور شيو في هاملت والمربية في روميو وجولييت[14]

أما المناجاة الفردية ، فنجد «هملت» «مثلا» بها تلك الحيلة الدرامية ، ومن خلال المنولوجات الطويلة التي يلقيها هاملت يدرك المتلقي وضع هاملت جيدا ، وكذلك فكره وماذا سيفعله ، وأين كان ، وأين سيذهب ولكن يجب أن يدرك الكاتب أنه ليس كل كاتب مسرحي هو شكسبيـر . فيجب عدم الاعتماد على المناجاة الفردية أو المنولوج كثيراً إلّا إذا كان الكاتب مدركاً لأصول المنولوج جيداً ، وقادراً على صياغته في أسلوب يجعله شائقاً ومعبرا عن كل شيء ، وليس في إسهاب بالرغم من طول المنولوج ، لأن كل كلمة ـ كما ذكرت ـ لا بد وأن يكون لها وظيفة تؤديها .

---

(12) مسرحية (السلطان والقمر) ص 32

(13) مارجوري بولتن (تشريح المسرحية) ، ترجمة · دريني خشبة ، الناشر : مكتبه الأنجلو المصرية ، القاهرة سنة 1962 م ، ص 152 .

(14) أنظر مسرحية (هاملت) ومسرحية (روميو وجولييت) لوليم شكسبير .

أما حيلة الأحاديث الجانبية ، فهي طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التي تهجس في رأس المتحدث أو المتحدثين للتمييز بينها وبين الحديث الجهري المباشر . وهي عادة تستخدم عندما تشمل المسرحية على عدد من الشخصيات على خشبة المسرح في آن واحد ، فمن المعروف أن هذه الشخصيات يتم تقسيمها إلى مجموعات منفصلة ، تتظاهر كل مجموعة بالإنهماك أو أن يقف اثنان من الشخصيات وقد أخذا جانباً يتحدثان فيه أو يتظاهران باللامبالاة حين يتحدث شخص آخر أو شخصان آخران في موضوع مثلاً . وقد يظهران صفة الإعجاب أو السخرية من حديث الغير في هذا الجانب الذي يتخذونه على خشبة المسرح . وقد تكون تلك الأقوال الجانبية مقبولة كوسيلة لتوضيح أن الذي يقوله أحد الاشخاص لشخص آخر هو شيء غير صحيح ، أو أنه قول يحتمل معنيين وهذه الحيلة قل استعمالها . ورغماً عن ذلك فأننا نجد هذه الأحاديث الجانبية تظهر من حين لآخر في أعمال بعض الكتاب .

ولكني أعتبر أن خير طريقة هي أن تتحدث الشخصية مع شخصية أخرى ، أو مع مجموعة شخصيات ، وجميعهم يتفوهون بجمل قصيرة مركزة ومعبرة ، وتكشف عن المطلوب بالنسبة للشخصيات ، واختيار كلمات الحوار الدالة على أسلوب ومستوى التفكير لكل شخصية وصفاتها ، والأحداث التي تعيشها كذلك . وعلى هذا يجب أن يكون الكلام محملاً لدلالات تكشف عن الشخصية وتعبر عنها تعبيراً طبيعيًا لا افتعال فيه[15] .

ولا بد أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التي تعيش فيها ، أي لكلٍّ القاموس اللغوي الخاص به ، فإذا كانت الشخصية لطبيب ، فلا بد أن يكون حواره من خلال المصطلحات الخاصة به ، والأخلاق المناسبة له كطبيب . على العكس لو كانت الشخصية لتاجر خردة في وكالة البلح مثلاً . فهذا التاجر لن يتحدث إلّا من خلال وضعه الطبقي في وكالة البلح ، ومستوى تفكيره ، وفلسفته الضيقة ، ومصطلحاته الخاصة بمجال عمله كتاجر خردة . وليس معنَى ذلك أن يكون حوار الشخصية مطابقا لمقتضَى الحال أو المقام فقط ، بل ينبغي أن تكون هناك مطابقة بين

---

(15) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص 414 .

لسان الحال ولسان المقام ، اي مطابقة حال الشخصية في المجتمع ، فقير أو غني او ملك أو أمير ، مع لسان المقام ، اي وظيفة الشخصية كطبيب أو تاجر أو حرامي أو شيال ....الخ .

ثانــيا : الحوار والتعبير عن الأفكار :

إن الحوار الجيد لا يقف ساكناً ولا راكداً لكي يحلل ويعلل ، بل هو الحوار الذي يحمل معاني كثيرة في كلمات قليلة . [16]

ومن المعروف أن لكل عمل أدبي فكرة أساسية يشتمل عليها ، وكل شـيء في الـعمل الأدبي يهدف ــ من ضمن ما يهدف ــ إلى نقل الأفكار والمعلومات بكافة الوسائل الفنية ، والمؤلف المسرحي يجب أن ينقل فكرته الأساسية من خلال وسائل التعبير في مسرحيته ، والحوار يعتبر إحدى هذه الوسائل وأهمها جميعًا بالنسبة لعرض الفكرة والتعبير عنها ، ومهمة المؤلف هنا تكمن في كيفية جعله للمعنَى الذي ينشده واضحًا مفهوما بالنسبة للمشاهدين ، ولا يتأتي ذلك له إلّا إذا كان مسيطراً على مـادتـه جيدًا ، وأن تكون الفكرة واضحة في ذهنه ، لأن فن المؤلف المسرحي هو الإفصاح عما في نفس الشخصيات ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية .

ولا يمكن أن تنفصل الصورة عن المضمون في العمل الفني على الإطلاق ، وإلا ماذا سيكون المضمون وهو بلا صورة أو شكل ؟ وكيف للمشاهد أو المتلقي أن يفهم المضمون إلّا أذا ترجم هذا المضمون إلى صورة توصيلية مثل اللغة أو اللون أو الصوت أو الشكل أو التركيب أو البناء ؟ ماذا سيكون مضمون المسرحية أو القصة إذا أصبح أسلوب كـتـابتها فاسدًا سيـئا ؟ [17] أنها تصبح لا شيء ، لانفصال الشكل عن المضمون .

وبما أن الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي ، وأقرب إلى أفئدة المشاهدين وأسماعهم ، فإن المؤلف يعبر به عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة بالإضافة إلى

---

(16) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص 218 .

(17) نفس المرجع السابق ، ص 50 ، 51 .

الكشف عن الموضوع وعن ما وراء هذا الموضوع .

ولذلك ينبغي أن يكون الحوار جيدًا ، كل كلمة فيه تدل على معنًى يكشف عن حقيقة ما ، ويعبر عنها تعبيرًا طبيعياً دون افتعال ، لأن الحوار هو وسيط يحمل العمل إلى المشاهدين واي مبالغة فيه قد تصرف المؤلف عن الاهتمام بمضمونه اثناء كتابته للمسرحية ، بل إن الحوار المبالغ فيه قد يصرف الجمهور عن فكرة المسرحية التي يهدف إليها الكاتب ، وتنتهي المسرحية دون أن يعلق في ذهن المشاهد الا بعض كلمات قليلة ترسبت في ذهنه ، وسرعان هي الأخرى ما تذهب بعيدًا عنه لأنها ـ الكلمات ـ استقلت عن مضمون الفكرة .

ولذك يجب على المؤلف أن يترك كل العبارات التي لا قيمة لها ، وينتقي خيرة الأساليب المعبرة عن فكرته ، لأن أي مؤلف يحاول أن ينقل الأفكار بصورتها في الحياة الواقعية لا تعطي المتعة الفنية المرجوة منها . وعلى المؤلف أن يبذل قصارى جهده في تجميع معلوماته وأساليبه في أسطر قليلة من الحوار ، لكي يحتفظ بالخط الدرامي للمسرحية في قوة وثبات دون ان يطرأ عليه أي اهتزاز .

والحوارالدرامي في المسرحية بمثابة نسيجها ، وهو يلائم الموقف والأحداث وفقًا للمعنَى الذي ينشده المؤلف . ومن خلال ذلك يجب على أجزاء الحوار أن تكون وفق إحساس كل مشهد . فمثلا مواقف الجد تتطلب جملاً قصيرة فيها قوة ما ، أما مواقف الغرام فتتطلب جملاً غنائية متدفقة سلسة فيها الفيض العاطفي والإحساس بالحب والجمال ، والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة متزنة ذات صيغة منطقية ، بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها كلما تقدمت أحداث المسرحية وتطورت ، بل يجب أن يشمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضًا .

كذلك لا بد أن يراعي المؤلف المعنَى العام الذي يجب أن يلون به مسرحيته « فإذا كانت ملهاة انتقَى من العبارات ما يشيع في قلوب الجماهير روح الفكاهة والمرح والسخرية ، وإن كانت مأساة انتقَى من العبارات ما يشيع الرهبة والجزع والجلال والخشوع » .[18]

---

(18) توفيق الحكيم (فنون الأدب) ص 14 .

وهذا الرأي نفسه تؤكده ما رجوى بولتن حين تقول « مراعاة مقتضَى الحال . من المحاسن التي تعلى من قيمة الحوار ، فمن ذلك وفرة الملح والنكات في الملهاة ، وفخامة الأسلوب في المأساة ، وجلاء الجدل وسرعته في مسرحية الأفكار .[19]

ثالثا : الحوار وتطور الأحداث :

إن الحوار اداة تعبير عن الحدث . والمسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضًا ، والحوادث إنما تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات ، وليس هناك تغير بدون صراع ، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال ، تلك الحوادث تؤدي إلى حدوث صراع حتّى تصل إلى العقدة

وحيث إن أدب المسرح أدب تمثيلي، ولأن الأدب التمثيلي فن متنوع الأغراض، يستخدم الكلمات والموسيقى والمناظق المليئة والخالية، وحركات الممثلين كأدوات للتعبير. والكلمات أو الحوار تصاحب الفعل لأن الفعل بمفرده ليس له من معنًى الّا قدر قليل.

فإذا كان الحوار ضعيفًا طغت المناظر عليه وشدت انتباه المشاهدين لدرجة تصرفهم عما يقال . وقد كان« ديفيد بيلاسكو » يصر على قيام علاقة متزنة بين المنظر وبين الحوار ، لقد كان هذا المخرج والمدير الفني والمؤلف المسرحي ـ بيلاسكو ـ يلتمس في الضوء واللون والصورة تلك العلاقة التي تربط بينهما وبين الحوار ، وقيام هذه العلاقة التفسيرية كما يقول بيلاسكو هي الفن الأصيل الحقيقي الصادق الذي يجب أن نحصّل عليه .[20]

ولهذا كان من الأفضل للمَشاهد في الملاهي الضاحكة التي تعتمد على الحوار المليء بالنكات ألا تمثل أمام ستائر مصور عليها مناظر كثيرة ، حتّى لا تضل في آفاقها عيون المشاهد ، ولا يركز في الحوار ، ولذلك من الأفضل أن تكون المناظر داخلية بسيطة ، وإن كان هناك بعض الإستثناءات من ذلك . ولكن من الإجراءات العملية أن تعتمد المشاهد التي تجري داخل مناظر المنازل بعيدًا عن المناظر الخارجية المصورة تعتمد أكثر ما تعتمد على الحوار .[21]

---

(19) كتاب (تشريح المسرحية) ص 176 ، 177 .

(20) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص 239 .

(21) نفس المرجع السابق ، ص 240 .

وحين يلجأ المؤلف إلى الحوار للتعبير عن الأحداث فإنه سيجد أن الألفاظ أقدر على التعبير عن التعقيد من الصور والمناظر ، وإذا ترابطت تلك الألفاظ ترابطاً قوياً بديعًا استطاعت أن تنفذ إلى القلوب . هذا ومن الممكن أن تقضي كلمة واحدة في الحوار على مشـهـد تمثيلي ، كما يمكن أن توكون سبباً لنجاحه ، ولقد كان « جون جـولزوزي » يعتقد أن عبارة زائفة أو كلمة ناشزة عن السياق تقضي ولا بد على الإيهام المنشـود ، كما يـقضي حجر بعد قذفه في ماء راكدة على الصورة المرئية في صفحة الماء فيجعلها هباءً منثورًا .[22]

ولذلك كان لزاماً على المؤلف أن ينتقي كلماته جيدًا . لأن هذه الكلمات تساعد على إظهار الحدث المجسد بصورة أفضل .

وكل صراع هو نتيجة لصراع قبله، ومقدمة لصراع أقوى وأكثر تعقيدًا من بعده ، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام حتّى تصل للذروة.

وعلى هذا فليس هناك فقرة من فقرات الحوار مستقلة عن غيرها ، بل لا بد أن تـكون كل فقرة نابعة من الشخصية ومعبرة عن حادثة أو موقف حيث إن الحوار يتشكل وفق إحساس كل موقف ومشهد . ولا بد أن يعتني المؤلف بالحوار الدرامي لكي يعبر به عن الحدث تعبيراً ملائمًا ، إذ أن كلمات الحوار وجمله تتضمن أكثر من معنًى في وقت واحد ، فيجب مراعاة ذلك جيدًا . ولا بد أن يترك الكاتب كل الـتفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها في التعبير عن الحدث ، لان العمل الدرامي يـعتمد على سرد ما هو ضروري وليس سرد كل شـيء كما في الحياة الواقعية بكل تفاصيلها[23] ، لان هذا يؤدي إلى رتابة الحوار وعرقلة سير الأحداث .

وكذلك لا بد للمؤلف أن يدرك أنه مهما وصلت الحيل المسرحية إلى أحدث طرق الاستخدام ـ مثل المؤثرات الصوتية والماكياج والمؤثرات الضوئية والطيران واستخدام الأبواب المسحورة في أرضية خشبة المسرح ، وغير ذلك من حيل ـ لا يغني ذلك عن استخدامه للحوار على الرغم من استخدامه البارع لهذه الحيل والمؤثرات ، لأن

(22) نفس المرجع السابق ، ص 267 .

(23) د. محمد مندور (الأدب ومذاهبه) الناشر : دار نهضة مصر ، القاهرة ، (د.ت) ص 85 ، 86 .

الحوار أداة تفسير وإيضاح .

ولا بد أن يراعي المؤلف أن هناك أحداث إن رآها الإنسان نفر منها ، ولا يصح أن تظهر مجسمة على خشبة المسرح ـ سواء مسرح أو تليفزيون أو سينما ـ وهي الأحداث التي تبالغ في تصوير العنف والمثيرة للألم والمسببة للغم لدرجة لا يمكن إبرازها .

وفي هذه الحالة واجب على المؤلف أن يعمل عملية تعويض ، أي أن يستخدم السرد مثلاً بدلاً من عرض الحادثة نفسها ، فتتولى الشخصيات الدرامية توضيح المطلوب عن طريق الحوار والإنفعالات النفسية الملائمة للموقف ، وقد يكون هذا أبلغ في التعبير وأشد وقعًا حيث التأثير الإنفعالي . وفي نفس الوقت يكون المؤلف قد وفر على المشاهد تجربة عنيفة مبالغًا فيها .

والمعالجة الحوارية هي التي تكيف سرعة المسرحية ، فالمشهد الذي يشتمل مثلا على أحاديث ومنولوجات طويلة في أغلب الأحيان تكون حركته أبطأ من المشهد الذي تكون جمل الحوار فيه قصيرة سريعة ومتلاحقة .

كذلك لا بد للمؤلف أن يدرك أن الحوار في بداية المسرحية يختلف عنه في وسطها ، يختلف عنه في نهايتها ، لأن الحوار الهادىء سرعان ما يتغير تبعًا للصراع وتعقيد الأمور .

والمؤلف عندما يعبر عن حادثة على لسان الشخصيات بالحوار ، فإن الحادثة تكون قائمة أمام أعين المشاهدين حية نابضة . وهذا يجعلنا نذكر الفرق بين التمثيلية والقصة كما تناوله« أوغسطس توماس » بالشرح حيث قال « إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين الفعلين« كان » و« يكون » . إن شيئًا ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته ، فهو يصف هذا الشيء كما كان ، ويصفهم كما كانوا ، أما في المسرحية فثمة شيء يحدث الآن »[24]

وحيث إن المسرحية تشتمل على شيء يحدث الآن فلا بد للمؤلف أن يحافظ

---

(24) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص 62 .

على استمرار تدفق الأفعال في مسرحيته منذ البداية ، وتدفق الأحداث عن طريق الحوار يجعل الكاتب حريصًا على دوام عرض مسرحيته ، فيكون الحوار معبرًا شائعًا بحيث لا يعطي فرصة للمشاهد للعودة إلى أجزاء انتهت من المسرحية كما يفعل قارىء القصة إذا استوالى عيله غموض ما .[25]

رابعًا : الحوار ومساعدته على إخراج المسرحية :

إن كلمات الحوار تشير إلى المعنَى وتجسده وتعلم الممثل كيف يفكر في الكَلمات ويشعر بها ، حتّى يستطيع أن ينطقها النطق السليم ، ويعتقد « ستانسلافسكي » أن الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وارشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي أن يكون[26] والدراما تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار ، حيث إن الصورة التي تنطبع في ذهن المخرج تتكون في الغالب من الظلال التي اعطتّها كلمات الحوار في المواقف ، وبالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين ، ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحب الشخصية وهي تتحدث .

والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التي سيصير إليها العمل الدرامي بواسطة الأنغام الصوتية ، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية[27] .

ونجد أن روجرم . بسفيلد يقول في هذا الصدد« إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التي تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها . ومهما يكن من ذلك فالحوار المستخدم لحل أمثال هذه الصعوبات الآلية ــ وبالأحرى الفنية ــ يجب أن

---

(25) د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار في القصة والمسرحية والإداعة والتليفزيون) الناشر ، مكتبة الشباب بالمنيرة ، القاهرة سنة 1975 ، ص 29 .

(26) د. شفيق مجلي (الحوار المسرحي) مقال بمجلة المسرح ، العدد الأول ، يناير 1964 ص 25 .

(27) نفس المرجع السابق ، ص 25 .

يدعم التقدم المستمر لفعل المسرحية [28] .

ومن المشاكل الفنية التي يمكن التغلب عليها عن طريق الحوار :

تركيز انتباه المشاهدين على حوار معين بعيداً عن ديكور المشهد لإتاحة الوقت مثلاً لتغيير المنظر ، وإعطاء فسحة من الوقت لتغيير الملابس ، وليتمكن الممثلون من الدخول أو الخروج من وإلى خشبة المسرح عند عبارات معينة ، أو كلمات معينة ، وهي ما تسمّى « بالمفتاح » مفتاح الدخول أو الخروج .

وغير ذلك من الأشياء التي يمكن أن يدركها المؤلف بنفسه .

---

(28) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص 238 .

الفصـــل الثانـــي

الشخصيـــات في المســـرح

الشخصيات في المسرح :

لم يذكر أرسطو في كتابه « فن الشعر » كلمة الشخصية أو الشخصيات ، ولكنه ذكر « الأخلاق » فقال : « فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة : وهي القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء » [1] أي الحدث ، الشخصيات ، اللغة ، الفكر الذي يقدمه العمل ، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات ، وهذا شيء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح.

وإذا نظرنا للشخصية نفسها أو بمعني أدق « الإنسان » فسنجد أن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة ، « وأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي : الطول والعرض والإرتفاع ، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي : كيانها الفسيولوجي (المادي أو العضوي) ، وكيانها السوسيولوجي (الإجتماعي) ، وكيانها السيكولوجي (النفسي) ، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره » [2] .

ولكن لا يكفي عند دراسة شخصية ما أن تنظر إليها على أساس أن صاحبها إنسان متدين مثلا ، أو عربيد ، أو مهذب ، أو مجنون ... إلخ .. ولكن لا بد من أن تدرك الأشياء التي جعلته كذلك .

فإذا حاولنا أن نلقي نظرة على كل بُعد من الأبعاد الثلاثة على حدة فسنجد أن البعد الفسيولوجي يتصل بتركيب جسم الشخصية ، ذكر أو أنثى ، العمر ، الطول ، لون الجلد والشعر والعينين مثلاً ، المظهر العام جميل أو قبيح ، نحيف أو سمين ، لطيف أو جلف ، نظيف أو قذر ، عوامل الوراثة إن وجدت ، العيوب الخلقية والتشوهات إن وجدت ، وكذلك الأمراض . وما إلى ذلك من عناصر تُكَوِّن

---

(1) كتاب (فن الشعر) ص 50 .

(2) لاجوس إيجري (فن كتابة المسرحية) ترجمة : دريني خشبة ، الناشر · مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة (د.ت) ، ص 101 .

هذا البُعد المادي للشخصية .

إن هذا البُعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لونًا معينًا عن غيرها من الشخصيات ، ويؤثر فيها تأثيرًا مباشرًا بدون أدني شك . فالإنسان ذو الذراع الواحدة لا بد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تمامًا عن نظرة الإنسان السليم البنية ، وكل عنصر من هذه العناصر ، وكذلك غيرها في هذا البُعد ، يضع فروقًا بين شخصية وأخرى ، ويحدد ملامح شخصية عن أخرى ، ويعتبر هذا البُعد المادي أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي للشخصية .

أما البعد السوسيولوجي أو الإجتماعي فلا بد أن يعتني به المؤلف جيدًا حتّى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية ، فتحديد نوعية التعليم الذي تلقاه الفرد ، وديانته ، والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ... إلخ .. ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع بين الأصدقاء والأهل والجيران والزملاء ، وهواياته إن وجدت ، وجنسيته ، وأين يعيش ومع من ، كل ذلك أيضًا فروقًا جوهرية بين شخص وآخر ، فمثلا الإنسان الذي ولد وتربي وعاش في أحد الأزقة بمنطقة شعبية ، هناك اختلاف ما بينه وبين إنسان نشأ وترعرع في فيلا بحي راق ، اختلاف في المعتقدات ، الفكر ، العادات ، التقاليد ، والقيم . وكذلك عامل المصنع تختلف نظرته للحياة عن الفلاح مثلاً عن الرجل صاحب الشركة عن الإنسان المثقف . وكذلك تختلف نوعية تفكيرهم واهتماماتهم وأساليب محادثاتهم .

أما ثالث الأبعاد وهو السيكولوجي أو النفسي ، فهو ثمرة البعدين الآخرين ، وهو الذي يُكوِّن مِزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ، ولذلك هو الذي يتمم الكيان الجسماني والإجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية ، وأهدافها في الحياة ، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية ، وقدراتها على الإبتكار أو الخلق أو التجديد ، والذوق ، وطريقة التفكير ، هل هو انطوائي أم اجتماعي ؟ أم وسط بين الاثنين ؟ هل هو مكافح ؟ أم مستسلم ؟ أم ماذا ؟ هل هناك عقد نفسية معينة تسيطر عليه ؟ هل هو سريع الغضب ؟ أم حليم ؟ هل هو متسرع ؟ أم متأني ؟ أم أي شيء آخر .

وإذا كان ما مضى هو الهيكل العام للشخصية ، فلا بد أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد ، لكي ينصهر هذا الهيكل العام بحيث تبدو الشخصية كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي . حيث إن « الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطًا وثيقًا بنمو الحدث والشخصية لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف ، .... ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية » [3] .

ولأن عملية خلق الشخصية مسألة تعتبر غامضة ولا ضابط لها ، ولا مرجع نرجع إليه ، لأنها عملية لا يمكن الإستناد فيها إلى قواعد معينة ، ولكن الذي يتم في العادة هو أن المؤلف بعد أن يختمر الموضوع في رأسه يبدأ «فيتخيل كلا من شخصياته تخيلاً كاملاً ، وأن يطورها تطويراً تامًا قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل» [4] ، حتّى إذا جلس ليبدأ الكتابة لا بد أن تكون شخصيات مسرحيته واضحة في ذهنه ، وبعد أن يتخيلها ثم يخلقها فعلا فتصبح شخصيات بالفعل ، تفعل ما تشاء ولكن من خلال الأبعاد المرسومة لها ، ويجب ألا تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها .

ويجب التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية غير الدرامية ، « أي بين الأفراد الذين نراهم في المسرحيات الرائعة ، والأفراد العاديين من أوساط الناس الذين نلقاهم في الحياة اليومية » [5] فما هو المطلوب لتكون الشخصية درامية ؟

إن أي شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة ، بشرط أن تقدم في اللحظة المناسبة ، وفي الوقت المناسب ، ومن خلال الفعل المناسب .

والشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها «مزيد من التوتر» [6] . أي أنها لا بد أن تكون أكثر في شيء ما عن الشخصية العادية في الحياة . أكثر حسياسية ، أكثر

---

(3) د. محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) الناشر : دار نهضة مصر ، القاهرة 1973 م ص 616 .

(4) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص 167 .

(5) فرنك م. هوايتنج (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ترجمة : دريني خشبة وآخرون ، الناشر : دار المعرفة ، القاهرة 1970 ، ص 179 .

(6) نفس المرجع السابق ، ص 180 .

بروداً ، أكثر إنفعالاً وغضباً ، أشد لفتاً للنظر وجذباً لـلانتباه ، أكثر ذكاءً ، أكثر غباءً ، أكثر خبثاً ، أكثر حباً ، أكثر دموية مثلاً فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التي نراها في كل لحظة من لحظات الحياة وخلق شخصية لا نموذجية ، ليس من السهل تكرارها ، كلما كانت شخصيته شخصية درامية أكثر إثارة ولفتاً للنظر لأنها شخصية فريدة على نحو ما . حتّى الشخصية الكوميدية كما وصفها « بن جونسون » (Ben jonson) معاصر شكسبير « فهي شخصية فيها تطرف في شيء ما » [7] .
وهكذا نجد أن الشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية في الحياة العادية ، لكون الأخيرة نمط نموذجي ، من السهل أو اليسير أن تعثر على مثله في أي مكان . أما الأولى فهي نمط لا نموذجي ، ومن الصعب أن يتكرر ، فليس كل إنسان في الحياة قتل أباه وتزوج أمه ، كما فعل أوديب ، وليست كل أم قتلت أبناءها كما فعلت ميديا ، فهذه شخصيات غير متكررة ، أي لا نموذجية . وكذلك شخصيات تتطور دائماً .

ولكن ما هو تطور الشخصية ؟

إن كل شيء في الدنيا يتغير ويتبدل ويتحول ، سواء كان ذلك بالنسبة للكائنات أم أي شيء آخر ، والدليل الأعظم على تغير الإنسان هو أنه يولد طفلاً ، ثم يمر بعدة مراحل كالصبا ، والشباب ، والرجولة ، والشيخوخة . إنه الإنسان منذ طفولته حتّى شيخوخته ، ولكنه في كل مرحلة يحمل صفات وأبعاداً مختلفة عن المرحلة السابقة واللاحقة لها . وهذا تطور بالتأكيد . أما بالنسبة للشخصية المسرحية ، فإذا خلق الكاتب شخصية ما في بداية مسرحيته ، وأنهى المسرحية والشخصية كما هي دون أن ينتابها التغيير ، فلا بد أن تكون هذه المسرحية رديئة للغاية ، لأن الإنسان نفسه بعد مماته يتغير ويتحول . وأثناء حياته عندما تضاف إلى عمره دقيقة بمرور الدقيقة ، وساعة بمرور الساعة فهو يكبر بمقدار ما أضيف إلى عمره ، أي أنه أصبح متغيراً عما قبل .

وبالنسبة للمسرح فالشخصية لا بد أن تتغير باستمرار ، لأنه من المحال أن تظل

(7) نفس المرجع السابق ، ص 180 .

الشخصية كما هي منذ أن يرسمها الكاتب من البداية إلى أن تنتهي المسرحية . وإذا نظرنا إلى مسرحية «بيت دمية» (8) للكاتب النرويجي هنريك إبسن ، سنجد مثلاً شخصية «نورا» تتطور بصورة شديدة جدًا ، فنحن نراها في البداية لعبة لا عقل لها ولا إرادة ، لأن العقل والإرادة لزوجها ، «هلمر» ويصفها زوجها في أكثر من مكان بالمسرحية بأنها «العصفور المغرد» ، ولكن بعد اكتشافها لحقيقة الموقف تتحول إلى كمال النضج الفكري ، إنها تصاب بالدهشة في البداية ، وتصدمها تلك الحقيقة التي عرفتها عن زوجها ، وتوشك أن تتخلص من حياتها بالانتحار ، ولكنها في نهاية المسرحية تثور على كل شيء بعد أن اكتملت لديها الصورة الحقيقية لزوجها ، بعد أن أدركت الحقيقة التي غابت عنها طوال فترة زواجها السابقة ، تثور على زوجها ، تثور على أولادها ، وعلى منزلها بما يحمله لها من ذكرى ، وتخرج مغلقة خلفها باب المنزل . يا له من تطور عظيم هذا الذي يحدث لهذه الشخصية «نورا» .

وإذا حاولنا أن نتناول أية مسرحية جيدة سنجد أن شخصياتها تتطور دائمًا تطورًا واضحًا ، «فهاملت» شخصية تبدأ بالشك وتنتهي باليقين والقتل .

وماكبث «لشكسبير» تبدأ بالطموح والطمع وتنتهي بالقتل .

والجلف «لأنطون تشيكوف» تبدأ بالبغضاء والمشاحنات وتنتهي بالحب .

وهيدا جابلر «لهنريك إبسن» تبدأ بالأنانية وتنتهي بالانتحار .

فالشخصيات في هذه المسرحيات وغيرها تسير من حالة إلى حالة ، وهذه الشخصيات تضطر اضطرارًا إلى التحول والتطور ، لأن كُتاب هذه المسرحيات لهم مقدماتهم المنطقية أو أفكارهم الأساسية الواضحة والمحددة المعالم ، ووظيفتهم طوال المسرحية إقامة الحجة لهذه الأفكار وتأييدها بالأدلة والبراهين القاطعة لكي تصل الشخصيات إلى التطور الحتمي لها .

وكل شخصية يصورها لنا المؤلف المسرحي لا بد أن تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلة ، فإذا كانت المسرحية ستنتهي وشخصية ما ستصبح قاتلة مثلاً ،

---

(8) هنريك إبسن (مسرحية : بيت دمية) ترجمة : كامل يوسف ، الناشر : مكتبة مصر ، القاهرة (د.ت) .

فيجب أن تكون هناك بذرة للجريمة ، أو بذرة احتمال وقوع الجريمة في تلك الشخصية ، وأن تسير الأحداث بمنطقية درامية وبحتمية حتّى تصل إلى هذه الجريمة ، حتّى لا يكون وقع الجريمة مبالغًا فيه .

والشخصيات في المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين « شخصيات أصلية ، وشخصيات ثانوية » [9] أي أن « معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن » [10] .

فمثلاً في مسرحية « هاملت » [11] لوليم شكسبير ، نجد أن هناك أكثر من عشرين شخصية فلا يمكن أن تكون كل تلك الشخصيات في تعقيد شخصية هاملت أو الملكة أو الملك ، حيث لا يستطيع المشاهد أن يستوعبـها جميعا ، بالإضافة إلى أن التعقيدات في شخصيات كثيرة هكذا من الصعب الكشف عنها في سطور قليلة خلال مدة المسرحية ، بالإضافة إلى ضرورة وجود الشخصية الضحية ــ إذا جاز التعبير ــ فمدير الشركة مثلاً لا بد أن يكون له « ساعي » ، هذا الساعي بمثابة الضحية ، لأنه سيجيء شخصية ثانوية ، ولكن لا غني عنه في المسرحية ، إلا إذا كان الهدف من العمل الدرامي التركيز على الساعي ، وأنه الشخصية المحورية وكل الشخصيات الأخرى جاءت لتخدم شخصيته ولتبرزها . وفي هاملت نجد شخصيات غير هامة كثيرة كالخدم والرُسُل ورجال البلاط ، والوصيفات والوصفاء ممن لا غنى عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغي .

حتّى في مسرحية «لا مفر» [12] للكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر نجد أن بها ثلاث شخصيات فقط ، لهم جميعا أهميتهم المتساوية ، وتعقيدهم الشديد . ولكننا نجد معهم أيضا شخصية « الخادم » وهي شخصية قليلة الشأن ، أو

---

(9) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص 182 .

(10) كتاب (تشريح المسرحية) ص 162 .

(11) وليم شكسبير (مسرحية هاملت) أكثر من ترجمة .

(12) جان بول سارتر (مسرحية : لا مفر) ، ترجمة : جلال العشري ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة 1977 م .

الشخصية الضحية .

وعندما تكون هناك شخصية ثانوية في مسرحية ما ، كخادم مثلاً لا بد أن يكشف لنا المؤلف عن هذه الشخصية ، هل لها شأن بموضوع المسرحية ؟ أو أنها شخصية تؤدي واجبها كخادم فقط ؟ وذلك حتّى يساعد الشاهد على الترّكيز في الأحداث . أو أنها شخصية ضعيفة (ضحية) لمجرد التباين مع الشخصية الأساسية ؟

أما بالنسبة لتحديد عدد معين من الشخصيات للمسرحية فهذا غير معقول ، وغالبًا الموضوع نفسه هو الذي يحدد عدد الشخصيات التي تخدمه وتفصح عنه . ولكن لا بد أن يدرك المؤلف أنه إذا وجد أن هناك شخصية من الشخصيات التي رسمها في مسرحيته يمكن الاستغناء عنها ، فلا بد أن يصرف عنها النظر ، ويحذفها مادامت لا تضر المسرحية إذا حذفت . حيث لا بد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية وظيفة معينة تساعد على النهوض بالأحداث إلى الأمام مثلاً ، وفي بعض الأحيان توضع شخصيات في المسرحية [13] لكي تؤكد وجود شخصيات أخرى كما ذكرت لمجرد التباين ، كوضع مساحة من اللون الأبيض حول الأسود لكي يظهر الأسود بوضوح ، والعكس صحيح أيضًا . ولكن في هذه الحالة أيضًا تعتبر هذه الشخصيات محركة للأحداث ، لأنها نمّت الدوافع الخاصة للشخصية الرئيسية ، وزادتها تحفزاً للسير بالأحداث إلى الأمام .

وعلى رأس الشخصيات توجد «الشخصية المحورية» أي البطل الأول في المسرحية، وبدون هذه الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون هناك مسرحية[14] بالنسبة للمسرحيات التي تعتمد على البطل، لان هذه الشخصية المحورية هي التي تخلق وتدفع بالمسرحية إلى الأمام، وهذه الشخصية المحورية لا بد أن تتمتع بقوة إرادة وقوة شخصية، لأنهاهي المحرك الرئيسي للأحداث في المسرحية، والمؤثرة في كل ما حولها من شخصيات.

ولا يمكن لأي شخصية أن تكون محورية ، فالشخصية المحورية يجب أن يحركها شيء جد حيوي معرض للخطر ، لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول ، بل هي

(13) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص 212 .

(14) كتاب (المسرحية بين النظرية والتطبيق) ص 181 .

شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان . ولأن الشخصية المحورية المحرك الرئيسي للأحداث يجب أن يكون تحريكها للأحداث ليس تابعاً من كون صاحبها يريد ذلك ، ولكن لأن الحاجة والضرورة تجبره على ذلك .

فأديب في مسرحية « أوديب ملكا » [15] لليوناني العظيم سوفوكليس ، يصر على اكتشاف قتلة الملك لايوس ملك طيبة ، وأبوللو هو الذي يحرك فيه الروح العدائية ، فينزل الدمار على طيبة بتسليط الطاعون لكي يدفع أوديب بالإسراع لمعرفة قاتل الملك ، وهنا يجد أوديب نفسه مرغماً لأن يصبح شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان ، ولا تعرف المساومة ، لأن مصلحة البلاد وسعادة أهلها تدفعه إلى البحث عن قاتل الملك والقصاص منه لإنقاذ المدينة .

حتّى « هاملت » نفسه ظل طوال المسرحية يتقصّى أنباء قاتل أبيه ويفكر فيه ، لا ليعيد الملك لنفسه ، ولكن كان غرضه الأول والأعظم هو القصاص العادل من المجرم القاتل .

هذا ويمكن أن يكتب المؤلف مسرحيته بحيث لا تكون فيها تلك الشخصية المحورية والتي تدور في فلكها كل الشخصيات والأحداث ، فمسرحية « ثورة الموتي » [16] « لأوروين شو » ليس بها شخصية محورية ، بل هي تعتمد على عدة شخصيات أساسية تدور في فلكها باقي الشخصيات والأحداث ، فأبطالها ستة جنود يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم ، ولكن من أجل التعبير عن الظلم الفادح الذي يعيش فيه الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة ، إن هؤلاء الجنود الستة كل منهم شخصية أساسية تعمل على دفع الأحداث بنفس القدر الذي تدفعه كل شخصية من الشخصيات الأخرى.ان كل شخصية ترفض أن تدفن من أجل قضية الإنسانية جمعاء .

وهكذا نجد أن المؤلف قد وزع مهام الشخصية المحورية على ست شخصيات ،

---

(15) سوفوكليس (مسرحية : أوديب ملكا) أكثر من ترجمة .

(16) أوروين شو (مسرحية : ثورة الموتي) ترجمة : فؤاد دواره ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة (د.ت) .

واعتمد على وجود تلك الشخصيات الست كشخصيات أساسية متساوية في القوة ، ولم يعتمد على الشخصية المحورية الواحدة .

ومن أجل استكمال دائرة الصراع في المسرحية لا بد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية المحورية ، أي لا بد من وجود نضال آخر ضد نضال البطل الرئيسي ، أو كما أسماه «لاجوس إيجري» في كتابه (فن كتابة المسرحية) [17] «الخصم» وهذا الخصم لا بد أن يكون شخصًا قويًا في قوة متساوية أو متشابهة لقوة الشخصية المحورية حتّى يكون هناك تكافؤ في قوتي الصراع ، بحيث لا تبدو إحدى هاتين القوتين ضعيفة أمام القوة الأخرى . فمن الطبيعي أن نعرف مقدمًا نتيجة شجار شخص ملاكم مثلاً مع إنسان عادي بل وهزيل الجسم ، أما إذا وجدنا بطلاً في المصارعة يصارع بطلاً مثله في نفس الوزن والقوة ، فهنا لا نستطيع أن نتوقع النتيجة كما ستكون ، ولذلك فنحن سننتظر حتّى ينتهي الصراع وندرك النتيجة . ونفس الحكاية بالنسبة للشخصية المحورية والخصم في المسرحية ، فلا بد من تعادل قوتيهما حتّى يكون صراعهما متساويًا متكافئًا ، لا يدرك نهايته المشاهد إلا عندما تنتهي المسرحية فعلاً .

وعلى هذا يجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين ، يقف كل منهما أمام الآخر كحجر عثرة ، مثل شخصية «إياجو» في مأساة «عطيل» [18] لوليم شكسبير ، فعطيل هو الشخصية المحورية الرئيسية ، أما إياجو فهو خصمه ، وأياجو لا يرحم ولا يفتر ، وفي نفس الوقت سلطان عطيل وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع إياجو كشف أوراقه كلها ، ومع هذا نجده بمثابة خطر عظيم بالنسبة لعطيل ، وعلى هذا «فإياجو» جدير بأن يلقب بخصم عطيل (*) . ونفس الشأن نجده في هاملت والملك كلوديوس .

---

(17) ص 221 .

(18) وليم شكسبير (مسرحية : عطيل) العدد 103 من سلسلة المسرح العالمي بالكويت ، ابريل 1978 م .

(*) يعارض لاجوس ايجري في كتابه (فن كتابة المسرحية) هذا الرأي حيث يصف إياجو بالشخصية المحورية وأن عطيل خصمه . أنظر ص 221 .

إذن فلا بد من وجود شخصية أخرى تناهض الشخصية الرئيسية في المسرحية ، أو بمعني آخر لا بد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية الرئيسية .

ولا يجب أن ينسَى المؤلف أن الشخصيات التي رسمها لمسرحيته لا بد أن تكون متناسقة تنسيقاً حسنًا ، أو بمعنَى آخر لا تكون الشخصيات من نمط واحد . فلا بد من تباين الشخصيات تمامًا كالفرقة الموسيقية كل آلة فيها صوتها غير الأخرى ، ولكن صوت الآلات جميعًا ومعًا يعطي نسيجًا موسيقيًا متكاملاً . ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المسرحية مختلفة ومتباينة . وإذا نظرنا إلى مسرحية «بيت دمية» سنجد أن هنريك إبسن قد اختار «نورا» و«تورفالد هلمر» ، وجعلهما زوجين ، لأن أحداث مسرحيته تعالج الحياة الزوجية ، وهما يحب كل منهما الآخر ، ولكن كل شخصية تختلف في تكوينها وأبعادها عن الشخصية الأخرى ، بل وعن باقي شخصيات المسرحية . فنجد «هلمر» مستبدا وطاغية ، لا يهمه أي شيء سوى مصلحته الشخصية ، أما «نورا» فهي مستسلمة ، وتلجأ إلى الغش والتزوير وخداع زوجها ، وهي عكسه تمامًا ، فهو صادق وصريح . أي أن كل شخصية هي ما لا يمكن أن تكونه الشخصية الأخرى ، وعلى هذا الأساس فهما شخصيتان متناسقتان متوازنتان متباينتان . أما شخصية «لندا» فهي ناضجة عاقلة مدركة للعالم ، وكذلك الدكتور «رانك» فنجده يختلف عن كل ما سبق ، وأيضًا شخصية «نينز كروجشتاد» نجده يختلف عنهم جميعًا . إذن الشخصيات التي رسمها المؤلف هنا كلها تعمل معًا لتعطي تشكيلة متناسقة بمهارة وإبداع ، بحيث نجدها واضحة السمات ، متباينة ، بارزة المعالم .

وما دمنا بصدد الحديث عن الشخصية يجب أن نتطرق لحديث أرسطو عنها . فقد حدد أرسطو الشخصيات ـ أو الأخلاق على حد تعبيره ـ في المأساة بأمور أربعة هي :

أ ـ «أن تكون حسنة» [19] ، وتكون كذلك إذا كانت الأقوال والأفعال التي تُمثل تدل على الإرادة والاختيار ، ومن الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة

---

(19) كتاب (فن الشعر) ص 88 .

عن جميع طبقات الناس ، فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة ، بالرغم من أن أرسطو رآها مخلوقا أقل درجة من الرجل ، كما أن العبد يمكن أن يكون خيرًا هو الآخر ، وإن كان أرسطو نفسه يراه شخصية وضيعة .

ب ـ «أن تكون مناسبة» [20] ، أي الملائمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها ، فمثلا المرأة لا يمكن أن نصورها في خلق الرجال ، حيث إن الرجولة في الرجال ولا يصح أن تتصف بها المرأة .

جـ ـ «أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع» [21] ، أي أن الشخصيات يكون لها في الحياة شبيهًا حتّى تبدو مقنعة . وهذا ما نطلق عليه الآن بالايهام بالواقع .

د ـ «أن يكون الخلق سويًا» [22] ، ويقصد بها «أرسطو» أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها ، فالرجل الذي لا تناسق بين تصرفاته أصلا يجب أن يصوّر هكذا دائمًا ، فالأفضل أن يصوّر الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق من أن يصوّر التصرفات المتناسقة بغير تناسق» [23] .

ولذلك يجب أن يراعي المؤلف أن تكون شخصياته التي رسمها لا تتكلم ولا تتصرف إلا من خلال مايبدو ضروريًا ومحتملاً بالنسبة لتكوينها .

«وبما أن التراجيديا هي محكاة لأناس أفضل ممن نعرف» [24] فيجب على الكاتب التراجيدي أن يحذو حذو الرسام الماهر للصورة الشخصية ، الذي يحاول جاهدًا أن تكون صورة الشخص الذي يرسمه أفضل من الحقيقة .

أي أن الكاتب المسرحي ـ كما قلت ـ لا بد وأن تكون شخصياته التي رسمها لا نموذجية ، أي يندر تكرارها حتّى يؤدي ذلك إلى جذب انتباه المشاهد إليها ، لأن هذا النموذج اللانموذجي يندر أن يقابله المشاهد في حياته . فينجذب إلى الشخصية

---

(20) ، (21)،(22) كتاب (فن الشعر) ص 88 .

(23) د. رشاد رشدي (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، نوفمبر سنة 1968 ، ص 48 .

(24) كتاب (فن الشعر) ص 92 .

ويتعاطف معها ، ولكن في نفس الوقت لا يجب أن تكون هذه الشخصية بعيدة عن واقع تكوين الشخصية البشرية إلى الحد الذي يجعلها شخصية غريبة جدًا أو لا معقولة . إلا إذا كان الكاتب يكتب لمذهب من المذاهب الحديثة ، والتي لايسمح المجال هنا بالخوض فيها كاللامعقول مثلا ، ولكن لا بد أن يدرك الكاتب أن كل المذاهب الحديثة هذه وعلى رأسها اللامعقول لها قواعدهاوأصولها ، وليست جديدة لمجرد الخروج عن القواعد المألوفة كما يظن البعض ، بل ويجب على كاتبها أن يكون مدركا للأصول التقليدية للكتابة والتي نحن بصدد الحديث عنها ، لأن كل جديد دائما ينبع من جعبة القديم .

الفصـــل الثالـــث

الحبكـــة في المســـرح

الحبكة (العقدة) في المسرح :

الحبكة بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية ، وقد وصفها أرسطو بأنها «نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح»[1] .

وقد يعني البعض بأن الحبكة هي مجرد القصة في المسرحية ، وهذا خطأ في فهم أرسطو ، ولكن الحبكة تعني التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته ، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض ، ومنها الشخصيات ، الحوار ، الأحداث ، والموضوع نفسه ، بالإضافة إلى المناظر ، أي أن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية ، وعلى هذا الأساس فكل مسرحية لا بد أن يكون بها حبكة حتّى ولو كانت تنتمي إلى المذهب العبثي .

ومن خلال ذلك يمكن القول بأن الحبكة هي «التّي تقدم الإطار الرئيسي للفعل ، وهي خط تطور القصة ، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكوّنة للدراما أن تكشف عن نفسها»[2] .

والحبكات المسرحية أنواع ، منها التي تُبنى بناءً محكمًا ، ومنها المفكّك والبسيط ، ومنها المعقد .

إذن فالحبكة هي تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية ، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورًا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث ، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضًا على أساس من التسلسل المنطقي ، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية ، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تُصاب المسرحية بخلل في بنائها .

وكل حبكة تشتمل على بداية ووسط ونهاية من ناحية البناء الأرسطي

---

(1) كتاب (فن الشعر) ص 54 .
(2) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ص 177 .

التقليدي ، أي لها حيز معين . والبداية هي الشيء الذي من الضرورة لا يسبقه شيء ، ويتحتم أن يلحقه شيء ، والنهاية هي العكس تماماً من البداية ، فهي تدل على أن شيئاً قد سبقها ، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن يتلوها شيء آخر . أما الوسط فما بين الإثنين ، البداية والنهاية ، وعلى هذا فهو الجزء الذي يسبقه شيء ويتلوه شيء في نفس الوقت .

«وتتميّز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة ، مثل :

(أ) التقديمة الدرامية أو العرض	(ب) نقطة الإنطلاق
(جـ) الحدث الصاعد	(د) الاكتشافات
(هـ) التنبؤ أو التلميح	(و) التعقيد
(ز) التشويق	(ح) الأزمة
(ط) الذروة	(ي) الحدث الهابط
(ك) الحل » [3] .	

فالمسرحية لا بد أن تبدأ بتقديمة درامية ، ذلك « الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث ، أو محادثة درامية . وفي هذا المشهد الإفتتاحي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل ، وزمانه ، وعلاقة الشخصيات ببعضها ، وفكرة عن الموضوع المعالج ، والخلفية الإجتماعية ، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة ، واللاحقة » . [4] هذه التمهيدة أو التقديمة الدرامية أو العرض ، يجب أن تكون جزءا لا يتجزأ من النص المسرحي ككل «وليس مجرد قطعة من المتاع أو أداة من الأدوات التي تستعمل في أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك» [5] .

وكثير من المؤلفين المصريين يلجأون إلى حيلة استخدام مشهد الخادم ، أو الخادمة ، أو السكرتيرة أو الصديق ، من أجل أن يقدم المعلومات المطلوب إيضاحها

---

(3) د. ابراهيم حمادة (طبيعة الدراما) العدد (26) من سلسلة كتابك ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة سنة 1978 ، ص 20ـ22 .

(4) المرجع السابق ص 20 .

(5) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص 406

في مشهد التقديمة الدرامية ، كما يمكن استخدام المناجاة ، أو المنولوج لهذا الغرض ، ولكنه حيلة ضعيفة إلى حد ما .

والتمهيد القائم على السرد هو أضعف تمهيد ، ومن الأفضل أن يكون التمهيد على المسرح عن طريق تتابع زمني ، حتّى يتمكن الجمهور من مشاهدة هذا التمهيد ، ولكي يضع يده على المعلومات ، لأنه في بداية العرض يكون غير منتظم في الجلوس والمشاهدة بعد .

ويجب أن يدرك المؤلف جيدًا أن الفن هو أن يخفي الفن ، فلا يجب أن يدرك الجمهور أن الجملة الحوارية موجودة من أجل التعريف المباشر ، سواء كان هذا التعريف عن الزمان أو المكان ، أو الفعل ، أو علاقة الشخصيات ببعضها ، أو الموضوع المعالج ، أو عن خلفية اجتماعية ، أو أي أحداث سواء كانت سابقة أو لاحقة ، لأن التعريف المباشر يفقد العمل قيمته ، ويجعل من العمل الفني مباشرة ونقل من الحياة ، في حين أن الدراما لا تتوقف على نقل ما في الحياة ، بل ما يمكن أن يحدث في الحياة .

وإذا أخذنا مسرحية (بيت دمية) سنة 1879 م للكاتب النرويجي « هنريك إبسن » مثالاً تطبيقيا ، نجد أن « إبسن » قدم في البداية عالما يتسم بالسعادة والبساطة والهناء ، ولا يوجد زوجان سعيدان مثل سعادة « نورا وهلمر » ، إلى الحد الذي يجعل المشاهد يتمنّى أن تكون حياته سعيدة هكذا . في هذا التمهيد نجد أن « نورا » بالنسبة لـ « هلمر » (بلبله المغرد) ، وأنها ورثت الإسراف عن أبيها .

وقدم إبسن كل ما يهم المشاهد من أخبار عن الشخصيات ووظيفتها ، وعلاقاتها ببعضها ، وحالاتها الاجتماعية ، وعلاقاتها بالغير ، بل ويكشف حادثة القرض الذي اقترضته « نورا » من أجل علاج زوجها دون علمه ، وأقنعته أنه من والدها . وهي ليست مسرفة ، بل إنها تدخر لتسدد أقساط هذا القرض دون علم زوجها . هذا جزء كما قدّمه إبسن في تمهيده الدرامي .

ثم بعد ذلك كانت نقطة الانطلاق ، والتي بدأت فيها الأحداث تتصادم ، أو قل هي نقطة الهجوم على الصراع . وتتمثل في دخول شخصية «كروجشتاد» كي

يكون همزة الوصل المؤدية إلى نقطة الإنطلاق [6] . ويكشف «كروجشتاد» عن حادثة التزوير التي ارتكبتها «نورا» ، حيث وقّعت إيصال القرض باسم والدها بعد وفاته ، وهنا يدرك المشاهد أشياء لم يكن يدركها من قبل ، إنها لم تقترض فقط دون علم زوجها ، بل إنها زَوَّرَتْ من أجل الاقتراض ، فماذا سيحدث إذا علم زوجها بذلك ؟ هذا هو سلاح التهديد في يد «كروجشتاد» ضد «نورا» من أجل أن تضغط على زوجها حتّى يبقَى «كروجشتاد» في وظيفته بالبنك .

وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ، فهي لم تبدأ و «هلمر» يعاني المرض ، ولا باللحظة التي كانت نورا تتلهف فيها على إنقاذ حياته ، ولا حتّى من لحظة تزويرها توقيع والدها من أجل حصولها على المال اللازم لعلاج زوجها ، ولا حين عاد «هلمر» إلى بلده بعد أن تم شفاؤه واسترد صحته ، ولم تبدأ كذلك خلال السنين التي كانت «نورا» تدعى فيها الإسراف في حين أنها تقتر تقتيرا شديدا لكي تستطيع سداد أقساط القرض ، ولكنها بدأت بدخول «كروجشتاد» وتصعيده للأحداث [7] .

ودخول «كروجشتاد» في دائرة الأحداث أدى إلى تتابع الأحداث بعد ذلك لأنه لولا تهديد «كروجشتاد» «لنورا» لاستمرت حياة «نورا» مع «هلمر» كما كانت في المقدمة الدرامية ، دون أن يطرأ عليها أي تطور . وتتابع الأحداث هنا يسمّى بتصاعد الحدث .

أما الاكتشافات فهي «اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل ، مثل اكتشاف أخ بأن شقيقه يحب صديقته .... أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث ، ورسم الشخصيات» [8] .

وبالنسبة لمسرحية (بيت دمية) ففي رأيي أن الاكتشاف فيها كان في أكثر من

---

(6) فوزي فهمي أحمد (المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة) الناشر . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية) ، القاهرة سنة 1967 ، ص 115 .

(7) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص 338 .

(8) كتاب (طبيعة الدراما) ص 20 .

موضع ، فالمشاهد يكتشف واقعة التزوير أولاً ، ثم يكشفها بعد ذلك « هلمر » ، فتتقلب الأحوال رأساً على عقب ، ولا يهمه سوى مصلحته الشخصية لا غير ، لا شيء سوى نفسه ، فتتحطم صورة«هلمر»لدى « نورا » ، وتكتشف أنها عاشت معه ثماني سنوات حياة زائفة لا وجود لها ، لم تكن سوى دمية ، فقد كانت تظن أنه سيعتبر تزويرها دليلاً على حبها له من أجل إنقاذه ، وهنا كانت المفارقة في المسرحية ، هذا هو الرجل الذي كانت ستنتحر من أجل الحفاظ على سمعته ، إنه الآن لا يستحق ولا كلمة وداع ، إنه أصبح بالنسبة لها إنساناً غريباً ، إنها اكتشفت الحقيقة ، حقيقتها ، وحقيقته .

أما التنبؤ والتلميح ، فهو « تقديم كلمة ، أو إشارة ، أو فعل يهيء الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل » [9] . أو قل هو التمهيد المنطقي للأحداث ، فمثلا عندما تتحول « نورا » مرة واحدة في نهاية المسرحية هذا التحول الغريب وتصفق الباب وتترك زوجها وأولادها ومنزلها ، بعد أن كانت في بداية المسرحية سعيدة بحياتها ، لا بد من التمهيد لهذه النهاية ، حقيقي أن « نورا » قد اكتشفت نفسها في النهاية ، وحاولت ألا تكون دمية بعد ذلك ، ولكن هذا التحول في الشخصية ليس لمجرد التحول فقط ، ولكنه نتيجة تراكمات كمية وضغوط عليها ، أدت إلى هذا التغير الكيفي. فالتراكمات الكمية تؤدي إلى تغيرات كيفية . وكل ما سبق من أحداث وعبارات خلال مشاهد المسرحية تؤدي بالحتمية إلى هذا التغير والتحول في الشخصية في النهاية ولو لم يكن «كروجشتاد» لما اكتشفت « نورا » ذاتها .

وإذا فرضنا أن شخصية ما ستصاب بالجنون في نهاية مسرحية ما ، فلا بد أن يحدث ما يمهد لذلك خلال المسرحية .

أما التعقيد فهو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث ، «كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه . وعلى هذا ، فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه» [10]

---

(9) نفس المرجع السابق ص 21 .

(10) نفس المرجع السابق ص 21 .

و «كروجشتاد» هو السبب الرئيسي في عرقلة السير الطبيعي لأحداث المسرحية، فبعد أن كانت «نورا» سعيدة في حياتها، بدخول «كروجشتاد» وتهديده لها بدأت التعقيدات، أو بدأ الصدام بين «نورا» و«كروجشتاد»، الذي أدى بدوره إلى الصدام بين «نورا» و«هلمر». وهكذا نجد أن التعقيد أدى إلى تغيير في مجرى سير الأحداث، وتحولت حياة «نورا» و«هلمر» من السعادة إلى الفراق.

والتعقيد في حد ذاته «يثير في نفس المشاهد التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع»[11] والتشويق هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية، والأمل في نجاتها، ويتم عن طريق «إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شيء من القلق الممزوج بالمتعة، هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة، حتّى إذا فجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام»[12].

فمن يشاهد مسرحية (بيت دمية)، ومنذ لحظة تهديد «كروجشتاد» لـ «نورا» سيظل قلقًا على مصيرها، متسائلاً عما يمكن أن يتم، هل سيقبل زوجها واقعة التزوير قبولاً عرضيًا؟ أم إنه سيؤنبها؟ أم سيعتبر هذا الصك المزور وثيقة حب «نورا» له من أجل إنقاذها لحياته؟ أم إنه سيعاقبها على ذلك؟ وتساؤلات كثيرة يمكن أن تخلق الترقب في نفس المشاهد، فتجعله متلهفًا على معرفة النتيجة.

أمّا الأزمة، فهي «لحظة التوتّر التي تسببها القوى المتعارضة، وتؤدي إلى ترقب في تحوّل الحدث الدرامي»[13] والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات.

ولحظة الاحتضار لشخصية ما في الحياة يعتبر أزمة، أما لحظة موتها فهي الذروة. وكذلك في حالة آلام الوضع ـ الولادة ـ توجد الأزمة، أما عملية الولادة

---

(11) د. ابراهيم حماده (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية)، الناشر: دار الشعب، القاهرة سنة 1971، ص 107.

(12) نفس المرجع السابق ص 107.

(13) كتاب (طبيعة الدراما) ص 21.

نفسها فهي الذروة والنتيجة ، سواء كانت الحياة أو الموت ، أي بمثابة القرار أو الحل (14) .

ولحظة تهديد «كروجشتاد » لـ « نورا » (أزمة) ، ولحظة قراءة « هلمر »لخطاب «كروجشتاد » (أزمة) .

أما الذروة ، فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور معقد إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية ، والتي تحتاج إلى تفجير (15) .

وفي (بيت دمية) نرى «كروجشتاد » مستعدًا لخوض معركة رهيبة من أجل أن يقضي على « هلمر » الذي تفوق عليه في الدراسة وأصبح مديرًا للبنك ، بل وزاد على ذلك أنه طرده من البنك ، بل وهو ـ كروجشتاد ـ الذي أقرض زوجته من أجل علاجه ، أقرضها المال بتوقيع مزور لها على أساس أنه توقيع والدها . إنه يراهن بحياته من أجل بقائه في وظيفته بالبنك .

إن هذا الصراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو المساومة ، إن نورا قد عرضت أن تدفع ما يطلبه «كروجشتاد » من مال وتساومه على سكوته ، ولكنه يرفض ، فالمال لن يشفي حنقه ، إن « هلمر » أراد سحقه والقضاء عليه لأنه كان قد زوّر توقيعًا من قبل لكي ينقذ حياة عائلته ، و « هلمر » يدرك تلك الواقعة جيدًا ، ولهذا فهو يريد القضاء على « هلمر » مثلما كان « هلمر » يريد القضاء عليه في الماضي .

إن بذور الأزمة كانت كامنة في نفوس أبطالها منذ أول المسرحية ، وقد زادها ثباتًا وتأكيدًا اختيار هذه الشخصيات المتباينة ، المتضادة، والممتازة البناء . وكان يمكن أن تضيع الذروة ويقضَى عليها لو ضعفت شخصية من هذه الشخصيات لأيّ سبب من الأسباب ، فمثلاً لو أن حبّ « هلمر » لـ« نورا » كان أكبر من تقديره

(14) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص 379 .

(15) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص 166 ، وكتاب (طبيعة الدراما) ص 21ــ22 .

لمسئوليته وحبه لذاته لكان من الممكن أن يستجيب لوساطتها من أجل «كروجشتاد» . ولكن «هلمر» كما هو ، جيمع أفعاله تصدر كنتيجة طبيعية لأبعاده التي رسمه «إبسن». من خلالها .

وقد كانت الأزمة والذروة تتلوها أزمات وذروات ، وكانت الأزمة والذروة في النهاية أقوى وأعلى مستوى وأشد تأثيرًا ممّا سبق . ولذلك يجب أن تكون كلّ أزمة وذروة في كل مشهد من المشاهد ، أو فصل من الفصول ، أقوى من الأزمات والذروات السابقة [16] .

أمّا الحدث الهابط ، «فهو نصف المسرحية الثاني الذي يتأكّد فيه سوء حظّ البطل ، أو نجاحه السارّ . [17] . وهو في (بيت دمية) يتمثّل في سوء حظّ «نورا» ، فهذه الزوجة الوفية لزوجها والتي زَوَّرَتْ توقيع والدها من أجل انقاذ حياة زوجها ، يهددها «كروجشتاد» بفضح سرّ هذا التزوير ، وهذا ما يتمّ بالفعل عندما وصلت أحداث المسرحية إلى الأزمات المتلاحقة التي أدت إلى ذروة التأزّم .

وبعد ذلك ، أي بعد ذروة التأزّم ، لا بدّ أن يهبط الفعل بشكل قاطع وذلك من أجل الحلّ . ويتمثل الحل في النهاية ، أو نهاية الأحداث ووقوع الفجيعة إذا كانت المسرحية من النوع المأسوي ، أو نهاية سعيدة إذا كانت المسرحية ملهوية . وهذا الحل لا بدّ أن يكون نتيجة منطقية لتتابع الأحداث في المسرحية .

وإذا نظرنا إلى الحل في (بيت دمية) نجد أن «نورا» تقرر ترك منزلها وتهجر زوجها وأولادها ، إنه القرار أو الحلّ النهائي الذي هبط به المؤلف بشكل قاطع من أعلى ذروة التأزّم ، ولنرى منطقية الحلّ أو النتيجة أو القرار .

فـ «كروجشتاد» يهدد «نورا» بإفشاء سرها إن لم تعمل على إعادته إلى عمله ، وهذه أزمة بالنسبة لـ «نورا» ، ثم يقرّر «كروجشتاد» كتابة خطاب لزوجها ليخبره بما بينه وبين «نورا» ، أزمة أخرى أدت إلى وقوف «نورا» مكتوفة الأيدي أمام الأزمة السابقة ، إن هذه الأزمة بمثابة ذروة تأزّم للأزمة السابقة . ثم يجد «هلمر»

(16) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص 388ـ390 .
(17) كتاب (طبيعة الدراما) ص 22 .

خطاب «كروجشتاد» ، ويقرأه ويقف منه على الحقيقة ، فتحدث الأزمة الرئيسية ، فماذا سوف يعمل ؟ هل سيساعدها ويمدّ لها يد العون والمساعدة ليخرجها من تلك الورطة ؟ هل سيدرك لماذا هي فعلت ذلك ؟ أم إنه لا يستطيع إلّا أن يتحرك من خلال فطرته وعاداته ؟ المشاهد لا يعرف شيئًا سوى أنّ « هلمر» يحبّ « نورا » حبًّا شديدًا ، وانّ « هلمر » لا يعجبه هذا السلوك الذي سلكته زوجته ، فكيف سيأخذ قراره؟ إن عدم يقين المشاهد بقرار « هلمر » هو الذي سيُكَوِّنُ الأزمة ، وحينما ينفجر « هلمر » غاضبًا في وجه « نورا » دون ان يسيطر على نفسه وينهرها لهذه الفعلة الشنعاء ، تصل الأحداث إلى ذروة تأزمها ، أو النقطة العليا ، فبدلاً من أن يحاول معرفة حقيقة الأمور ينهرها ويقول :

« هلمر : يا لها من صحوة مفجعة . ثماني سنوات وأنا أعقد عليها أملي في الحياة ، وأنظر إليها بخيلاء .. فإذا بها منافقة كاذبة .. بل وأسوأ من هذا .. مجرمة .. كان يجب أن أتوقّع شيئًا من هذا القبيل .. كان يجب أن أستبق الحوادث بشيء من بُعد النظر .. إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة .. اسكتي ... ! ! إنّ خسة أبيك وطباعه المتدهورة قد انتقلت إليك . فلا دين ولا أخلاق ، ولا احساس بالواجب . وهذا عقابي لأنّي أغمضت عينيّ عن سيّئاته من أجلك . يا له من جزاء !

نورا : فعلاً .

هلمر : لقد حطمت سعادتي .. ودمرت مستقبلي .»[18] .

وهكذا أدّى تصرّف هلمر إلى الوصول بالأحداث إلى ذروة تأزّمها ، وأوضح لنورا عكس ما كانت تتوقّع .

وبعد أن استلم « هلمر » الخطاب الثاني من «كروجشتاد » وبه الوثيقة المزوّرة ، انقلب حاله وقال :

« هلمر : نورا ! (تنظر نورا إليه متسائلة) نورا ! لأتأكّد أولاً ممّا قرأت . نعم .

---

(18) مسرحية (بيت دمية) ص 131_132 .

صحيح .. لقد نجوت . نورا .. لقد نجوت !

نـورا : وأنـا ؟

هلمر : وأنت أيضا بالطبع »[19] .

وهنا كانت النهاية الطبيعية أو الحل المنطقي المنبثق من سير الأحداث ، وهو ما استقرّ عليه رأي « نورا » من هجر « هلمر » ، من أجل أن تخلع عنها كما قالت (ثوب الدمية) ، فكيف ستعيش مع هذا الرجل بعد أن أدركت كل ما يدور في رأسه من فكر بعدما علمت أنه يبحث عن ذاته ومستقبله هو ، دون أن يعمل لها حسابًا في مستقبله ، فقوله « نورا .. لقد نجوت » يؤكّد أنه نجا وحده لأنها لا تخصه ، فهي شيء غير مهمّ بالنسبة له. إنها دمية فقط ، فأدّى ذلك بها إلى أن تخلع ثوب الدمية وتهجر هذا المكان ، المنزل ، الزوج ، الأولاد ، لتهجر كل ما يذكّرها بأنها دمية لأنها أخيرًا اكتشفت ذاتها.

وهكذا نجد النهاية او الحل . تلك النهاية البارعة التي وضعها «إبسن » كنتيجة حتمية لسير الأحداث في المسرحية وتصاعد الأزمات . وكانت نهاية «إبسن» هذه صدمة بالنسبة لجمهرة الناظرين ، بل وللنقاد وقتها . « فقد جمع أحد النقاد قاموسًا بالهجاء المقذع الذي وجه إلى إبسن ، وإبسن لم يصنع إلا كل خير من أجل المسرح والمتلقين . »[20] ولكن بمرور الوقت أدرك النقاد الدور الذي لعبه « إبسن » في تغيير المفاهيم المسرحية في تاريخ الادب المسرحي .

الحبكة والصراع :

بكل تأكيد، أنه لا حبكة بودن صراع[21] ، والصراع بمثابة علامة الحياة في المسرحية ، وهو عدة أنواع ، بالإضافة إلى أن له صور عديدة . وأنواع الصراع أو أو درجاته هي:

أ ـ صراع ساكن (راكد ، بطيء الحركة والتأثير) .

(19) نفس المرجع السابق ، ص 134 .

(20) د. فخري قسطندي (من مقدمة : مسرحية السلطان والقمر) ، تأليف : عادل النادي ، ص 8 ، 9 .

(21) د. فخري قسطندي (بناء الحبكة) ، مقال بمجلة المسرح ، العدد العاشر ، أكتوبر 1964 ، ص 77 .

ب ـ صراع واثب (يحدث بلا تدرج ، اي يثب بسرعة) .

جـ ـ صراع صاعد (متدرج في بطء) .

د ـ صراع مرهص (وهو الصراع الذي على وشك النشوب ، او ما يدل من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه) .[22]

والصراع الدرامي نضال بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمها . ويتخذ هذا الصراع صوراً عديدة ـ كما قلت ـ كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه ، أو بين البطل وإنسان آخر ، أو بين البطل وقوى الطبيعة ، أو بين البطل والأفكار المتعارضة ، أو الفلسفات ، أو الآراء الإجتماعية ، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والألهة .[23]

وهذا الصراع بدون أي شك ينشأ عن الشخصية ، ويتحدد مقدار الصراع او قوته من خلال إرادة الشخصية الرئيسية بأبعادها الثلاثة .[24]

«والصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغًا الغاية من الرعب والشدة حتّى لا يكون بد من أن ينتهي بالانفجار».[25]

والصراع الساكن يعني الشيء الذي لا يتحرك ، الشيء الذي يبذل جهداً دون أن تكون هنالك نتيجة قوية لهذا الجهد ، ولكن في نفس الوقت فإن الصراع الساكن يتحرك ، ولكنه يتحرك ببطءٍ شديدٍ جداً . فمثلاً إذا كان لدينا شخصية في مسرحية ما ، هذه الشخصية قد تم فصلها من عملها ، فنجدها في حجرتها تذرعها جيئة

---

(22) كتاب (فن كتابة المسرحية) ، ص 242 ، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ، ص 191 .

(23) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ، ص 191 ، وكتاب (التمثيلية الإذاعية) ، ص 73

(24) كتاب (نظرية الدراما) ، ص 255 .

(25) كتاب (فن كتابة المسرحية) ، ص 255 .

وذهاباً ، ولكنها في نفس الوقت لا تفعل شيئا من أجل الوصول إلى نتيجة ، كل ما تفعله هو أن تتحدث فقط وبحزن ، وحتّى لو كان حوارها من أشد أنواع الحوار إثارة فالصراع ساكن ، طالما هي كشخصية عاجزة ساكنة عن الفعل ، فالحزن وحده لا يمكن أن يخلق صراعًا ، وكان لا بد من أن تتحرك إرادتها لتصنع شيئًا من أجل هذه المشكلة التي تواجهها بدلاً من أن تظل تتحدث إلى ما لا نهاية دون فعل . وهذا النوع من الصراع غير مرغوب فيه ، فهو يملأ إحساس المتلقي بالملل مما يجعله لا يتابع العمل .

أما الصراع الواثب فهو الصراع الذي يتم فيه التغيير والإنفعال دون تدرج منطقي ، أي أنه يثب وثبًا . فهل من المعقول أن تبدأ المسرحية بشخصية عاقلة ، وتنتهي المسرحية بالشخصية نفسها وهي في مستشفَى الأمراض العقلية بعد أن مسّها الجنون ؟ طبعا من المعقول ، ولكن لا بد من وجود المبررات والدوافع الكافية التي تؤدي بالصراع إلى التدرج شيئًا فشيئًا ، إلى أن تصبح الشخصية مجنونة ، وإن لم يتم ذلك ، أي إذا تحولت الشخصية من العقل إلى الجنون دون المبررات والدوافع الكافية ، لكان ذلك هو الصراع الواثب بعينه ، فلا يعقل أن تتحول شخصية لص إلى رجل أمين دون مقدمات ودوافع ومبررات تؤكد هذا التحول ، وكذلك لا يمكن حدوث العكس ، أي تحول شخص أمين شريف إلى لص سارق في غمضة عين ، فلا بد من وجود المبررات والدوافع التي تجعل من هذا التحول تحولاً منطقياً ، أي لا بد من وجود الأسباب المعقولة التي أدت إلى هذا التحول ، ولا يكون التحول مجرد مفاجأة المتلقى فقط .

فأي شخصية لا بد أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة لكي تتحول من قطب إلى آخر حتّى يكون التحول ملائمًا للأحداث ، وملائمًا للتحول نفسه ، ليس لمجرد أن المؤلف أراد أن يحول الشخصية ، أو يحول الأحداث أو المواقف من شيء إلى شيء آخر فقط . وإذا كان كذلك يكون الصراع واثباً ، أما إذا كان غير ذلك ، أي أن المؤلف جعل نمو الشخصيات والأحداث نموًا متدرجًا صاعدًا إلى أن يتم التحول المطلوب والوصول إلى النهاية الحتمية لذلك فذلك الصراع يكون الصراع المتدرج أو الصاعد بعينه.

والمسرحية « إذا توافر فيها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة ، كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعًا صاعدًا[26] . هذا الصراع يكون كفيلاً بجعل المسرحية مليئة بالتشويق .

أما الصراع المرهص والذي على وشك النشوب ، أو الذي يدل من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه ، فهو الصراع الذي يؤدي إلى الترقب ، والذي يؤدي بدوره إلى التوتر . فالمتفرج الذي يظل مترقباً حدوث حدث معين ، أو إكتشاف شيء معين ، يظلّ في حالة من التوتّر والترقّب إلى أن تتم المواجهة ويحدث الحدث .

فالمتفرج في (بيت دمية) يكتشف أن (نورا) قد زوّرت توقيع والدها ، (وهلمر) زوجها لا يعلم ذلك ، وفي نفس الوقت يدرك المتفرج أن شخصية (هلمر) قوية لا تلين ، لا تعرف الهوادة أو الصفح ، ودائمًا يصف (نورا) بأنها ورثت التبذير عن والدها ، فإذا كانت تلك هي شخصية (هلمر) فماذا سيفعل حين يكتشف عملية التزوير؟ وإن عملية التزوير هذه قامت بها (نورا) من أجله وفي سبيله ؟ فماذا سيفعل ؟ هل سيصفح عنها ؟ أم ... ؟ أم ...؟ أم ...؟ أم .... ؟ المتفرج لا يدري ماذا سيتم ، ومن هنا يحدث الترقب المصاحب بالتوتر لديه ، والذي يعكس ذلك في نفسه هو ترقبه لهذه الشخصية الصلبة التي لا تعرف اللين أو المساومة . هكذا يتوقع المتفرج الصراع المرتقب على وشك النشوب .

والصراع في المسرحية يبدأ مع بداية الحبكة ، وينتهي بنهايتها . إذن بداية الصراع ونهايته هما قطبا الحبكة . وما يجري بين هذين القطبين يكون تطور الأحداث وتقلبها ، سواء كان صعودًا أم هبوطًا .

إذن فالحبكة تشتمل على قوى الصراع ، ثم الحدث المبدئي الذي يتم فيه تلاحم هذه القوى ، ثم التعقيدات التي تأتي بعد عملية التلاحم ، ثم تأزم هذه التعقيدات بطريقة تجعل إحدى قوى الصراع توشك أن تهزم الأخرى ، ثم وفي النهاية تنفرج هذه الأزمة ويتم حلها.[27] وهذا ما تعرضنا له بالتفصيل من قبل .

---

(26) كتاب (فن كتابة المسرحية) ، ص 299 .

(27) د. فخري قسطندي (بناء الحبكة) ، مقال بمجلة المسرح ، العدد العاشر ، القاهرة ، أكتوبر 1964 ، ص 78 .

البناء العضوي والبناء الآلي في المسرحية :

إن أول شيء لا بد أن يعرفه جيداً كاتب الدراما هو عملية البناء الدرامي للمسرحية ، وهو نوعان عضوي ، وآلي .

والمقصود بكلمة عضوي أن أطراف البناء تشبه فيه أجزاء جسم الانسان ، بمعني أنني لو أخذت الجسد البشري فسأجد أن كل عضو له وظيفة ، أي أن كل مكوناته هي الأجزاء ، ولكل من هذه الأجزاء وظيفة في هذا الكل ومرتبط به ، ولا يمكنني أن أبتر جزءا دون أن يتأثر الكل . والتطور في البناء العضوي حقيقي نابع من العضو نفسه داخل الكل . ويؤدي كل موقف إلى الموقف الذي يليه بحتمية . ومن هنا نجد أن البناء العضوي يتناول فيه الكاتب خيوط الحدث المتوازية ، بمعني أن الخيوط لا تلتقي إلا عند ملتقي النظر الوهمي (المنظور) ، هذه الخيوط تعطيني الزمان والمكان والشخصيات وبها يكون بناء العمل . هذا البناء العضوي يطور الموقف بطريقة حتمية ويدفع به إلى الوسط أو التعقيد، ثم بعد ذلك تخرج هذه الخيوط مرة أخرى في نهاية التعقيد، وهو ما يعرف بالحل. ولا يجب أن يفرض على العمل الفني شيء من الخارج لمجرد الخروج من التعقيد، ولكن لا بد من وجود حتمية هذا الشيء منذ البداية. ومسرحية (بيت دمية) خير مثال على ذلك . لأن كل جزء من جزئيات البناء في المسرحية لا يمكن حذفه، لأن حذفه سيؤثر في الكل. أما البناء الآلي فكثير من الأعمال المسرحية زاخرة به، وهذا ما يدفع المشاهد في حالات كثيرة إلى أن يقول «المخرج عايز كدا» دون أن يدرك أن المسئولية أساساً مسؤلية المؤلف الذي لا يدرك صنعته.

والمقصود بكلمة آلي أن يبدأ التعقيد من خارج الموقف ، ولا يتم تطوير الخطوط الرئيسية بطريقة تلقائية حتمية ، ولكن يتم تطويرها لمجرد أنه يجب أن تتطور فقط . وذلك باستخدام أساليب وحيل خارجية « وهناك قصة في الأدب الإنجليزي يمكن أن نسوقها كمثال لهذا البناء الآلي »[28] ولنفرض أن البطل اسمه(أ) ، ومعطيات شخصيته الآتي : إنسان فاسد ، مغامر ، سكير ، محب للنساء ، يعمل في إحدى الشركات على خزينة ، ثم نكتشف أنه سرق أو اختلس قدرًا من المال ، وتبدأ

(28) د. عبدالعزيز حمودة (فن الكتابة للمسرح) عن محاضرة بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالهرم بتاريخ 1977/12/25 ، للسنة الرابعة قسم نقد .

القصة بأنه مختلس ، وأن هناك جرد سنوي .

إذن هو فاسد ومختلس وأختلاسه مهدد بالاكتشاف ، فماذا سيفعل ؟ هل يبلغ الرؤساء ويعترف ؟ وهل إذا اعترف سيتم تقسيط المبلغ عليه أم سيقبضون عليه ؟ أو يسرق المبلغ من مكان آخر ليضعه في الخزينة ؟ واستمر يفكر إلى أن حل ميعاد انصرافه ، وفي طريق عودته وجد شابًا ، وليكن (ب) يحاول الإنتحار تحت القطار ، فينقذه ويأخذه ليقدم له القهوة ويصرفه عن فكرة الانتحار ، وأثناء ذلك يكتشف أن هذه الشخصية (ب) تشبهه تمامًا ، فيأخذه الى منزله ، ويقتله ، وينتحل شخصيته . وبعد ذلك يعلن البوليس أن (أ) مات منتحرا ، وتنتهي قضية السرقة .

ثم يأخذ (أ) الحقيقي ، والمنتحل لشخصية (ب) بأوراقه الرسمية وملابسه ، يأخذ قطارًا ليخرج به من لندن ، فيجد البوليس في استقباله ، ويقبضون عليه بتهمة قتل زوجته . وهنا نجد أن التعقيد من خارج الموقف . فالمنتحر (ب) شخصية جديدة من خارج البناء ، أو عنصر خارجي عن البناء ومن هنا فالموقف لم يتطور من منطقيته إلى التعقيد ، بل تطور بدخول عنصر من خارج العمل ، وقد يكون هذا العنصر شخصية أو حادثة مثلاً . والتعقيد في هذه القصة يعتمد على الصدفة وإلا ماذا سيحدث لو تأخر البطل (أ) عن وقت وصوله للشخص الآخر (ب) الذي كان يريد الإنتحار ؟ هل كان سيشاهده حتمًا أم لا ؟ إنها صدفة بحتة كبيرة وغريبة ، وقد تكون تلك الصدفة هدف المؤلف في العمل ، ولكنها ليست من أساسيات البناء ، حيث إن العمل الفني لا يعتمد على الصدفة البحتة هكذا ، صحيح أن الحياة يمكن أن نجد بها الصدفة ، لكن العمل الفني لا يعتمد على الصدفة إعتمادا كليًا هكذا ، ومن الأفضل عدم استخدامها لأنه في هذه الحالة يصبح الواقع جديدًا ، إلا إذا كانت صدفة ممنطقة ، وقد مهد لها الكاتب قبل وقوعها بالتقديم البسيط المسبق لها حتى لا تكون غير منطقية ، وفي رأيي أن استخدام الصدفة على هذا النحو أيضا يعتبر ضعفًا من الكاتب ، فليست هناك ضرورة لاستخدامها إلا إذا ألحت الحاجة .

الفصـــل الرابع

الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر في المســرح

الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر في المسرح :

إن هذه العناصر السمعية والبصرية ، بمثابة عناصر تكميلية للنص المسرحي . وقد تكون سببًا في رفع القيمة الدرامية للمسرحيةوتقويتها إذا ما تآلفت مع فكرة النص ، وقد تكون سبباً في إعاقتها والقضاء عليها ، إذا كانت لا تخدم النص .

ومن أجل ذلك لا بد للكاتب المسرحي أن يحدد طبيعة المناظر التي تتطلبها مسرحيته ، ونوع الموسيقَى ، وكذلك نوع المؤثر الصوتي . وليس معني نوع الموسيقَى هنا أن يكون المؤلف دارسا للموسيقَى وأصولها وقواعدها ومقاماتها ، ولكن يكفي أن يكون متذوقًا لها فقط . ويمكنه أن يفرق بين نوع وآخر ، فمثلاً يمكن أن يذكر ، موسيقَى تدل على التوتر ، حزينة ، أو تبعث البهجة والسرور ، او مارش عسكري ، مارش جنائزي ، زفة عروسة . وإن كان من الأفضل إذا كان الكاتب دارسا للموسيقَى كعلم بالإضافة إلى تذوقه لها .

وبالنسبة للمؤثر الصوتي فيمكنه أن يذكر على سبيل المثال : صوت قطار ، سيارة ، رياح شديدة، رعد ، طلقات مدفع رشاش ، أو صوت أمواج البحر .
المهم أن يتخير الكاتب اللحظات المناسبة التي يطلب فيها وصفًا موسيقيًا أو مؤثرًا صوتيًا .
ولنستعرض معًا أهم خصائص استخدام الموسيقَى في المسرح :

أولاً : في أغلب العروض يتم استخدام الموسيقَى قبل رفع الستار كموسيقَى افتتاحية ، وكثيرًا ما تعطي هذه الموسيقَى طبيعة الفصل الأول والمشهد الذي ستبدأ به المسرحية

ثانيا : يتم استخدام الموسيقَى للربط بين المناظر.

ثالثا : تستخدم موسيقَى (الأغاني والمارشات والألحان) في خلفية الشخصيات ، من أجل إشباع الجو المسرحي العام .

رابعا : يتم استخدام مؤلفات موسيقية خاصة بالعمل المسرحي ، لتدعيم مناطق الضعف التي قد تعتري العمل ، وتستخدم لإثارة خيال المشاهد ، وتساعد الممثل

في نفس الوقت على اجتياز اللحظات الحرجة في أدائه لموقف ما .[1]

خامسا : قد تستخدم الموسيقى للتعبير عن زمان أو مكان المشهد المسرحي ، . فإذا كان المشهد مثلاً يحكي عن فراعنة مصر القديمة ، يتم استخدام الموسيقى الصادرة من آلة (الهارب) التي اتصف بها العصر الفرعوني ، للدلالة على زمان الأحداث . وإذا كان المشهد يدور في بورسعيد مثلا ، ففي الغالب نجد أن الموسيقى المصاحبة تعزفها آلة (السمسمية) التي اشتهرت بها مدن القناة .

سادسا : تستخدم الموسيقى لتجسيد أبعاد الشخصية المسرحية ، فالإنسان الذي يحب الاستماع الى موسيقى المزمار البلدي ، يختلف في تكوينه دون شك عن الإنسان الذي يستمع دائماً إلى سيمفونيات بيتهوفن وباخ وتشايكوفسكي وفاجنر ، وغيرهم .
هذا بالنسبة لاستخدام الموسيقى .

أما استخدام المؤثرات الصوتية في المسرح . فهي نادرًا ما تستخدم ، عكس الإذاعة مثلاً ، التي تعتمد اعتمادًا كليًا عليها لكونها وسيلة عمياء ، غير مبصرة ، تعتمد على الصوت فقط . وتستخدم المؤثرات الصوتية في المسرح للايحاء بالواقع ، ولتعميق الأثر الدرامي كلما أمكن . ولننتقل الى المناظر في المسرح ، ولكن ، ما المنظر المسرحي ؟
المنظر المسرحي هو الوحدة الفنية للعرض الذي يعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية . ويهدف « إلى إظهار المعاني العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه .... وتكملة المسرحية وإظهار الجزء الخفي منها ... وخلق الحياة التي تعيش فيها شخصية الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة .... فتتكون بذلك الوحدة الفنية . »[2] ويتم تصنيعه من إطارات من الخشب والقماش أو نحوها ، وتقام فوق المسرح ، لتعطي شكلاً للمنظر المطلوب ، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة .

---

(1) سليمان جميل (الموسيقى والدراما) عن مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى ، القسم العام ، بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالهرم ، العام الدراسي 1974ـ1975 م .

(2) لويس مليكة (الديكور المسرحي) الناشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة سنة 1966 م ، ص 4ـ5ـ6 .

وعلى هذا الأساس فإن المنظر المسحي ليس فنًا منفردًا بذاته ، ولكنه فن متداخل مع باقي الفنون التي تساعد في إبراز مضامين النص .[3]

ويمكننا أن نوجز وظائف المنظر المسرحي في النقاط التالية :

1 ـ الإيحاء بالمكان والزمان : كثيرًا ما يلقي المنظر الضوء على مضمون المسرحية ، ليحدد لنا هل المكان في منزل ، أو قصر ، أو سجن ، أو شارع ، أو غابة ، أو شاطىء بحر .... إلخ.وكذلك يسهم في تحديد زمان المسرحية ، هل الأحداث تدور في الصباح ، أم المساء ، هل في الربيع ، أم الشتاء ...إلخ . وكذلك هل الأحداث تدور في العصر الفرعوني ، أم الروماني ، أم عصر ما قبل التاريخ ، أم أي عصر آخر .

2 ـ الإيحاء بالحالة النفسية : وهي الحالة التي يكون عليها المنظر ، ليهيء المشاهد نفسيا لمعايشة أحداث المسرحية طبقاً لزمنها ونوعها .

3 ـ الإيحاء بالجو العام : وهو الجو المهيأ فنيًا لتجري فيه أحداث المسرحية ، وإما أن يكون جوًا كوميديًا ، أو تراجيديا ، ..ألخ .

4 ـ إضافة العنصر الجمالي : إننا نرى أن أي إنسان عندما يفكر في إقامة أي احتفال يفكر في إقامة بعض الزينات ، ليجعل من مواد الاحتفال أكثر حيوية وبهجة . وهذه رغبة لا عيب فيها ما دامت في حدود المعقول . وأعتقد أن ذلك أدى إلى إعتبار المنظر في المسرح بمثابة خلفية جميلة للأحداث .

5 ـ تحديد المساحة : إذ يحدد المنظر المساحة التي سيدور فيها التمثيل . سواء كانت كبيرة أم صغيرة .

6 ـ يساعد على الحركة : يساعد الممثل في حركته على خشبة المسرح ، لأنه يهيء له الجو العام للنص ، بالإضافة إلى مساعدته في الخروج والدخول من وإلى منطقة التمثيل من خلال الفتحات الموجودة في المنظر .

7 ـ إخفاء ما حول منطقة التمثيل : وذلك بإخفاء جانبي المنطقة التي يتم التمثيل عليها ، بالإضافة إلى خلفيتها ، وذلك من أجل إخفاء الأجهزة والمعدات والآلات ، وكذلك الفنيين الذين يقومون بتشغيلها ، وذلك حتى لا يرى المشاهد إلا المنظر المسرحي والأحداث التي تدور أمامه .[4]

---

(3) انظر : المرجع السابق . الفصل الثاني ، كتاب «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» ، ص 161 .

(4) انظر كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ص 331ـ337 .

وعلى هذا الأساس يجب أن يحدد الكاتب نوع المنظر أو المناظر المطلوبة ، حيث سيخدم ذلك طبيعة أحداث مسرحيته، وزمانها ومكانها .

ثم بعد ذلك إذا ذكر الكاتب المسرحي أية إكسسوارات في بداية الفصل ،أو المشهد ، أو المنظر ، أو اللوحة ، أو خلال أيهما ، لا بد أن تكون هذه الإكسسوارات مستخدمة في الأحداث ، وتخدم المسرحية . ولا يجب ذكر أية إكسسوارات دون أن يكون لها استخدام ، وذلك ليكون وجودها مبررًا (لا مجاني) .

وكذلك على الكاتب أن يحدد أنواع الملابس التي سترتديها الشخصيات ، لأن العلاقة بين الملابس والشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادي . ولا بد أن تكون الملابس هي الأخرى موحية بعصر المسرحية ، وملائمة لتكوين الشخصيات وأبعادها ، وكذلك مناسبة للموضوع نفسه .

الفصـــل الخامـــس

شكـــل النص المـــسرحي

شكل النص المسرحي :

بعد أن عرفنا بناء النص المسرحي ، سنعرف شكل النص المسرحي ، والشكل هو « تنظيم أو صياغة العمل المسرحي تبعاً لرؤية كاتبه . »[1] وهناك ثلاثة أشكال رئيسية من أصناف الدراما ، ومنها تتفرع أشكال أخرى متنوعة .

1 ـ التراجيديا :

وهي تعتبر أرقى وأنبل وأعظم الأشكال الدرامية ، وأصعبها في التعريف والكتابة . وهي عادة تصف الشخصيات وهي في حالة معاناة شديدة من المصائب الفظيعة . والمؤلف الذي يكتب مسرحية تراجيدية يتخير أوقات الأزمات الشديدة في حياة شخصياته ، ويختبر تلك الشخصيات في مفهومها للحياة وتعمقها فيها ، وعاطفتها . والمشاهد في هذه الحالة يكتسب مزيداً من الحكمة والبصيرة ، ويعيش لحظات غاية في الروعة والجمال ، ويزداد إعجاباً بالإنسان حتّى في هزيمته ، وتُثار لديه التساؤلات الجدلية العميقة حول علاقة الإنسان بالقوى الإلهية كما في التراجيديا القديمة ، وعلاقته بالعلم وبغيره من الناس ، بل وبنفسه ، وعلاقة الإنسان بالخير والشر ، العذاب والمتعة ، الاختيار والفرض ، المسؤولية وعدم المبالاة ، الحرية والقيد ، والحياة والموت . عموماً تُثار التساؤلات حول طبيعة الإنسان والكون والمجتمع والأخلاق والعلاقات بين الأفراد .[2]

والمسرحية التراجيدية عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببي ومعقول، ومحتمل الوقوع .[3] تماماً كما عرّفها أرسطو في كتابه فن الشعر . بأنها « محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام ممتع .... محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف ، لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات».[4] ومن خلال ذلك نرى أن التراجيديا عند أرسطو هي محاكاة

---

(1) كتاب (طبيعة الدراما) ، ص 28 .

(2) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ص 190 ، كتاب (طبيعة الدراما) ، ص 28ـ29 .

(3) كتاب (طبيعة الدراما) ، ص 28 .

(4) كتاب (فن الشعر) ، ص 48 .

فعل جاد ليس به هزل ، هذا الفعل لا بد أن يكون نبيلاً جليلاً ذا مغزى ، عظيم الحجم ، أي له طول معين ، بلغة معينة ذات إيقاع ولحن ونشيد ، ولا بد أن تتم عن طريق أشخاص يحاكونها ، وليس عن طريق السرد القصصي مثلاً ، على أن تثير هذه المحاكاة في نفس المتلقي عاطفة الخوف والشفقة ، مما يؤدي إلى تطهر نفسه من مثل هذه الأفعال .

والبطل التراجيدي لا بد أن يكون شخصًا ذا قيمة وقدر ، فمثلاً لو فرضنا أن هناك شخصًا محدود العقل يصارع ظروفًا فاجعة ، ولا يستطيع أن يعبر عن نفسه أو عن موقفه أو عن أي شيء آخر ، هذا بالتأكيد سيثير الضحك بدلاً من الإهتمام به وبقضيته . والمفروض أن يكون البطل التراجيدي شخصًا مستقل الفكر والسلوك ، لديه المقدرة على الخوض في المشكلات ، والمقدرة على أن يزيد من قدراتنا الإنسانية على الفهم والتعاطف ، من أجل إحداث الأثر المطلوب [5]. والبطل التراجيدي لا بد أن يكون إنسانًا مثل بقية البشر ، لأن التعاطف ينشأ من أنني أتعاطف مع إنسان يشبهني إلى حد ما، لأننا نتعاطف مع أنفسنا . والمعالجة في نقطة ضعف البطل التراجيدي ، أو الزلّة ، هي التي تفرق بين الكوميديا والتراجيديا ، فالتراجيديا هي أنني أتعاطف مع إنسان مثلي على نقطة ضعفه ، أما الكوميديا فإني أضحك على المبالغة في تصوير الشخصية ، والمبالغة في تصوير نقطة الضعف .

والبطل المأسوي عن طريق المعاناة يكتسب الحكمة ويصبح أكثر تعقلاً ، ولكن يجب ألا ننسى أن المعاناة تؤدي إلى فقدان البراءة . وفقدان البراءة في حد ذاتها عملية مأسوية ، لأن من يفقد براءته فقد شيئا جميلاً ، وبالرغم من ذلك أصبح أكثر تعقلاً ، ولكنه في نفس الوقت أصبح قادرًا على ارتكاب الشر ، فمحاربة الشر لا تتم إلا بالشر .

في مسرحية (ماكبث)*مثلا ، نجد أن (ماكبث) رجل شجاع ، قوي ، عطوف ، كل ذلك قبل ارتكابه للجريمة . وفي لحظة فقدانه للبراءة يقدم على قتل الملك ، وبعد ارتكابه للجريمة ، أي ارتكابه للخطأ المأسوي يمر بسلسلة من

---

(5) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ص 190 .

(*) وليم شكسبير (مسرحية : ماكبث) .

الإنحرافات ، إلى أن يصبح ديكتاتورًا ، ويقتل أقرب الأصدقاء إليه (بانكو) ، ويحرق قلعة (ماكدوف) ويقرر قتل زوجته وأولاده .

وهكذا تغير (ماكبث) بعد فقدانه للبراءة ، فنجد أن (ماكبث) بعد ارتكاب الخطأ المأسوي ، غير (ماكبث) قبل ارتكاب الخطأ المأوسوي. والبطل المأسوي (التراجيدي) لكي يكون بطلاً تراجيديًا لا بد أن يرتكب الخطأ المأسوي عن إختيار وتعمد. فلا بد أن يرتكبه نتيجة خطأ في ذاته ، وليس نتيجة عوامل خارجية ، حتّى يكون سقوطه سقوطاً حتمياً ، سواء بالموت ، مثل المسرح الإغريقي أو الكلاسيكي ، أو السقوط بالتحول من السعادة إلى الشقاء ، او العكس ، مثل المسرح الحديث مثلاً.

والبطل المأسوي لا بد أن يكون مدركًا للخطأ الذي سيرتكبه ، أو الذي ارتكبه بالفعل ، ومدركًا لعقابه ، و (ماكبث) قبل ارتكابه للخطأ بقتل الملك ، يدرك ذلك ، وبعد قتله يدرك نتيجة هذا القتل ويتضح ذلك من عذابات ضميره .
إذن ، فالبطل المأسوي لا بد أن يرتكب خطأ ما ، هذا الخطأ هو الذي يجعل البطل المأسوي يزداد نبلاً .

والبطل المأسوي في المسرح الإغريقي لا بد أن يتحمل جزءا من خطئه إن لم يتحمله كله ، ففي مسرحية (أوديب ملكًا)* نجد (أوديب) يتحمل مسئولية مباشرة لما حدث ، لهذا يعاقب ويسقط كبطل مأسوي .

والبطل المأسوي في المسرح الإغريقي كان إله ، أو نصف إله ، أو ملك ، حتّى تكون الشخصية عظيمة ، لها شهرة واسعة . وفي عصر الكلاسيكية الحديثة استمر مفهوم البطل كما هو تقريبًا ، وفي عصر شكسبير أيضًا استمر مفهوم الملك أو الأمير هو الشخصية التراجيدية ، وهذا يتضح من أعمال شكسبير نفسها . أما في المسرح الحديث ، فالمتغيرات الكثيرة التي أحدثتها الإكتشافات العلمية أدت إلى سقوط التفكير الخرافي أو الغيبي ، وأصبح الإنسان العادي يتقدم حتّى يصبح في مقدمة الحياة وليس في خلفيتها ، ومن ثم أصبح البطل المأسوي إنسانًا عاديًا . فها هي

(*) سوفوكليس (مسرحية : أوديب ملكًا) .

« نـورا » في « بـيت دمية » ، و « هيدا » في « هيدا جابلر » ، و « مسز ألفنج » في « الأشباح » لهنريك إبسن . و « بلانش دي بوا » في « عربة اسمها الرغبة » لتنيسي ولـيامـز . و « وجـونو »في « جونو والطّـاووس » لشون أوكاسي . و «كلينوف » في « الأستـاذ كـلـينوف » لمدام كارن برامسون . و« يانك » في «القرد كثيف الشعر » ليوجين أونيل . و « ويلي لومان » في « وفاة بائع متجول »لأرثر ميللر . وغير ذلك من الأبطال ، سواء كانوا نساء أم رجالاً يعتبرون من الأفراد العاديين ، ولكنهم جميعا توفرت فيهم الصفات الإنسانية عميقة المغزى والدلالة ، ولذلك فهم يعتبرون خير امتداد للأبطال العمالقة في التراجيديات الإغريقية والشكسبيرية .

2 – الكوميـديا :

إذا كانت التراجيديا تصف الشخصيات في حالة الشقاء ، فإن الكوميديا على الـنقيض منهـا تمامًـا ، فهي تصور الشخصيات في مواقف هزلية فكهة ، وأفعالها مناقضة للسلوك العام الذي اصطلح عليه المجتمع ، من أجل إثارة ضحك المتفرجين على حماقـات البشر بدلاً من البكاء عليها . والنهاية في الكوميديا عكس التراجيديا أيضاً ، فإذا كان البطل التراجيدي ينتقل من حال السعادة إلى الشقاء ، فإن البطل الكوميدي ينتقل من حالة التأزم والارتباك إلى الراحة النفسية والسعادة .والكوميديا يجب ألا تنتهي أبدا بموت إحدى الشخصيات الرئيسية ، عكس التراجيديا ، والتي في أغـلب الأحـيان تـنتهـي بموت الشـخصية الرئيسية ،أو عدد من الشخصيات الرئيسية .[6]

ومـيزة الـكـومـيـديـا هي إثارة الضحك وروح الفكاهة لدى المتفرجين ، عكس التراجيديا التي تثير عاطفتي الخوف والشفقة . والضحك يعتـبر صفة من الصفات التي ينفرد بها الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى ، ولذلك تستغل الكوميديا هذه الصفة (الضحك) لتجعلها من أهم مميزاتها، ويلجأ المؤلفون الكوميديون إلى معالجة أغلب الموضوعات، سواء كانت جادة وهامة أو تافهة بالشكل الكوميدي،

---

(6) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ص 192 ، وكتاب (طبيعة الدراما) ، ص 29_30 .

عن طريق تحويل العادات والتقاليد المألوفة لدى الناس إلى أشياء أخرى شاذة جديدة عليهم عكس ما تعودوا عليه . أي معالجة الموضوع في صورة من التناقضات التي تثير الضحك وتولد المتعة للمتفرج ، بجعل المتفرج يشعر بانتصار الشيء المألوف الذي تعود عليه في الحياة ، على الشيء غير المألوف الذي يمكن أن نطلق عليه بأنه شاذ .[7] فمن الطبيعى أن أى إنسان ولو في الحياة العادية ، يأتي بأفعال عكس ما تعودنا وألفنا كبشر في المجتمع ، فإن ذلك يجعلنا نصف هذه الأفعال (بالأفعال الشاذة) ، بل وتثير فينا الضحك . وهذه الميزة هي التي اعتمدت عليها الكوميديا . والكوميديا تتطلب التباين في الشخصيات والمواقف ، فمثلاً وجود شخص أعرج وسط مجموعة عرجاء، لا يشد انتباه المتفرج إليه أما وجود هذا الشخص الأعرج وسط مجموعة سليمة البناء الجسدي، سوية فهذا ما يلفت الأنظار إليه. وعليه فإن أفعاله ومواقفه، المتباينة عن غيره، ستؤدي إلى جذب انتباه المتفرج. إذن فالكوميديا تختلف عن المأساة في « المادة الموضوعية ، وفي الأسلوب ، وفي تصوير الشخصيات ، وفي البناء»[8]

وللكوميديا أشكال عديدة، منها على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) الكوميديا السلوكية : وتعتمد على رسم السلوك والعادات الاجتماعية ، أكثر من اعتمادها على أي شيء آخر .

(ب) الكوميديا الراقية : وتتصف بالطابع الجاد ، وتثير الضحك الخفيف لدى المتفرجين ، ولا تعتمد على انتقاد السلوك أو العادات الاجتماعية بصورة مبالغة كما في الكوميديا السلوكية .

(ج) الكوميديا العاطفية الرومانسية: وتتصف بصفات عديدة ، كالحب والغرام ، والبطل المخلص المثالي ، أو البطلة المخلصة ، والعوائق التي تعترض طريق العشاق .... وما إلى ذلك .

(د) الكوميديا الشعرية : وفيها تتم معالجة الموضوع بشكل كوميدي ، ولكن اللغة

---

(7) كتاب (طبيعة الدراما) ، ص 30 .

(8) ل. ج. بوتس (الملهاة في المسرحية والقصة) ، ترجمة : ادوار حليم ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة سنة 1965 م ، ص 186 .

تكون شعرية وفي اعتقادى أن الشعر أبعد منه عن الكوميديا .

(هـ) الكوميديا الهابطة(كوميديا التهريج) : وفيها يتم الاعتماد على الحركات البهلوانية ، واللفظ الخشن ، والعنف البدني ، ممايؤدي إلي إحداث صخب على خشبة المسرح .

(و) الكوميديا الشخصية : وتعتمد على تصوير الشخصية المسرحية أكثر من اعتمادها على أي عنصر آخر من عناصر بناء المسرحية .

(ز) الكوميدياالهزلية (فارس) : وهي مسرحية هزلية لاتهدف لشيء سوى إضحاك المتفرجين وتسليتهم فقط ، وتستخدم في ذلك كل السبل التي تجعلها تصل لغايتها من تهريج ومرح وخفة ، والاعتماد الكلي على الصدفة البحتة ، والتناقض في الموقف والحركة والشخصية ، والتلاعب بالألفاظ والأقوال الخارجية.... وما إلى ذلك.

(ح) الكوميديا الدامعة : تعتمد على معالجة الموضوعات في شكل كوميدي ، ولكن بإسراف في استخدام العاطفة من أجل إثارة شجن المشاهد ، بشرط ألا يصل الإفراط في العاطفة والحزن إلى الحزن القاسي . وشخصياتها بسيطة ، ذو فكر محدود ، ودوافع محدودة ، ونهايتها قد تكون سعيدة أو غير سعيدة .

(ط) كوميديا الموقف : وهي هذا النوع من المسرحيات الكوميدية التي تعتمد علي بناء الحبكة عن طريق رسم الشخصيات والمقارنةفي المواقف، وسوء فهم الشخصيات لمواقف الشخصيات الأخرى ، والحيل التنكرية ، وما إلى ذلك .

(ى) كوميديا الدسائس :وهي نوع من مسرحيات الكوميديا التي تعتمد اعتماداً كلياً على المقالب محكمة الصنع ، من أجل إثارةضحك المشاهدين .[٩]

---

(9) أنظر :

ـ كتاب (طبيعة الدراما) ، ص 31ـ32 .

كتاب (الملهاة في المسرحية والقصة) ، ص 222ـ225 .

ـ كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ص 192ـ193 .

3 ـ التراجيكوميديا :

النوع الثالث من الأشكال الدرامية ،« ويسمّى بأكثر من مسمّى مثل : الدراما الرومنسية ، الدرام ، الدراما ، الميلودراما . »[10] وهذا النوع يعالج الأفعال الجادة ، ولكن هذه الجدية غير مستمرة على الدوام ، ولكنها وقتية ، وتنشأ من ظهور قوى شريرة تعمل على عرقلة سير الأحداث السعيدة بالنسبة للشخصيات . ويتم حشر الأحداث الملهوية من أجل تخفيف حدة الحدث الجاد بالنسبة للمشاهد . إذن فهي تشبه التراجيديا من حيث جدية أحداثها إلى حدما ، وتشبه الكوميديا من حيث المواقف الهزلية والشخصيات الملهوية . وعلى هذا فعالم التراجيكوميديا ينقسم إلى قسمين ، خير وشر ، ولذلك فشخصياتها الشريرة لا تلقّى من المشاهد إلا الكراهية والبغض . أما الشخصيات الخيرة فتلقّى العكس ، تلقّى العطف ، والمحبة . وأيضًا بما أنها مزدوجة النوعية من الشخصيات ، بيضاء أو سوداء ، ومزدوجة الأحداث ، جدية أو هزلية ، فإن نهايتها مزدوجة أيضا ، سعيدة وغير سعيدة . سعيدة للشخصيات التي يتعاطف معها المشاهد ، وغير سعيدة للشخصيات الشريرة التي تلقّى الكراهية من المشاهد،أو بمعني آخر ، عقاب المسئ وجزاء المحسن . ومن هنا ينشأ لدى المشاهد تأثيرين انفعاليين ، أولها : الشعور بالخوف على البطل الخير (الأبيض) وثانيهما : الإحساس بالكراهية للشخصية الشريرة (الأسود) .[11] وتتسم في العادة بمعالجة القيم العارضة أكثر من القيم الثابتة الخالدة ، وكذلك الاصطناع والافتعال ، ونقص عنصر الترابط العضوي المحكم بين أجزائها ،[12] والمبالغة في العاطفة . بالإضافة إلى أن في هذا النوع من الأشكال الدرامية الصراع يكون عادة مبالغًا فيه ، وبالأحري مبالغًا في تأكيده ، من أجل المبالغة في تعميق إحساس المشاهد بالشخصيات . وهكذا عرفنا معًا الأشكال الثلاثة الرئيسية للدراما ، والتي يمكن أن يكتب المؤلف المسرحي مسرحيته من خلال أحدها .

---

(10) كتاب (طبيعة الدراما) ، ص 32ـ33 .

(11) نفس المرجع السابق ، ص 32ـ33 .

(12) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ص 191 .

الفصل السادس

المسرحية بين الفصول والمشاهد

المسرحية بين الفصول والمشاهد :

إن تقسيم المسرحية إلى فصل أو أكثر ، وتقسيم الفصل بدوره إلى عدة مشاهد ، أمر ليس بالسهولة التي قد يعتقدها البعض . فهناك مسرحيات ذات فصل واحد ، الفعل فيها مركز تركيزًا شديدًا ، وهذا النمط من المسرحيات يركز على موقف معين أو حادثة واحدة حرجة ، سواء كانت مضحكة أو مفجعة ، من ضمن الأحداث التي تزخر بها حياة البشر ، هذا الموقف أو هذه الحادثة تؤدي إلى ذروة واحدة تنتهي بعد ذلك إلى حل ، ويسدل الستار في النهاية . هذا بالنسبة لمسرحيات الفصل الواحد . أما المسرحيات التي تتكون من فصلين أو ثلاثة ، وقد تصل الفصول إلى خمسة ، بالرغم من عدم استساغة المشاهد لتلك المسرحيات زائدة الطول في هذا العصر الذي تتسابق فيه الدول سباقًا فريدًا من نوعه حول حق استغلال الفضاء ، ذلك العصر الذي يتسم بالسرعة والصواريخ عابرة القارات ، وسفن الفضاء .... إلخ فمن الأفضل ألا يكون هناك مجال للمسرحية ذات الطول البائن الذي يجعل المشاهد يمل من المشاهدة . وإذا عدنا للمسرحية الإغريقية ، سنجد أنها لم تكن تنقسم إلى فصول أو مشاهد تقليدية حسبما اتبع في العصور الحديثة ، حيث نجد الفعل في تلك المسرحيةالاغريقية متصل لا ينقطع ، ولكن تقسيم الفصل يتولاه الكورس عن طريق ربط تلك الأجزاء المؤلفة للفصل ببعضها ، بين كل حادثة وأخرى ، أو بين كل موقف وآخر . وإذا مررنا سريعًا بالمسرحية الفرنسية في فترة الكلاسيكية الحديثة ، فنجد مثلاً في مسرحية (أندروماك)[1] لجان راسين ، أن كل مشهد من مشاهد المسرحية يبدأ كلما دخلت شخصية مكان التمثيل على خشبة المسرح ، أو كلما خرجت شخصية . فالمنظر الأول من الفصل الأول يبدأ بدخول كل من (أوريست) و (بيلاد) ، وينتهي بخروج (بيلاد) . والمنظر الثاني يبدأ بدخول (فنيكس) ،وينتهي بخروج (أوريست) . والمنظر الثالث يبدأ بخروج (أوريست) وينتهي بخروج (فنيكس) ، والمنظر الرابع يبدأ بدخول (أندروماك)

---

(1) جان راسين (مسرحية : أندروماك) ، ترجمة :د.طه حسين، الناشر : دار المعارف بمصر ، المجلد الأول من مسرحيات راسين ، القاهرة سنة 1968 م .

و(سفيز) وينتهي بخروج (أندروماك) . وهكذا نفس الحال في كل مناظر المسرحية . ونستخلص من خلال ذلك أن كلمة مشهد أو منظر تعني حركة فوق خشبة المسرح ، دخول أو خروج شخصية ، أما كلمة (فصل) فهي تعني شيئًا آخر على الإطلاق ، فهي تشير إلى تغيير شامل في المنظر بكل ديكوراته ، أو تدل على مرور فترة زمنية معينة .

أما في المسرح الانجليزي فكل من هاتين الكلمتين ـ أي مشهد أو فصل ـ تشير إلى هذين المعنيين أو كليهما (حركة الدخول والخروج للشخصية ، تغير ديكور المنظر ، أو مضي فترة زمنية معينة) . ومنذ أن أدخل استعمال الستائر فإنهما تشيران إلى نزول الستار أو رفعه . وكلمة(فصل) في المسرح الانجليزي تعني عادة قسماً من أقسام التمثيلية (المسرحية) الرئيسية ، بينما تعني كلمة (مشهد) أو (منظر) جزء من أجزاء الفصل » [2] .

وفي مسرحنا المصري نجد أيضا أن المسرحية تقسم إلى فصول بقدر حاجتها إلى تغير المناظر ، أو للتعبير عن مضي فترات من الزمن ، ويرجع هذا إلى أن حركة الترجمة في مصر قدمت العديد من الأعمال الدرامية الفرنسية في بدايات المسرح المصري ، وأغلبها ينتمي إلى عصر الكلاسيكية الحديثة في فرنسا . وفي بعض الأحيان ينقسم الفصل في المسرحية إلى عدة مشاهد ، وأيضا نجد أن المشهد في الفصل يعبر عن مرور زمني معين داخل زمن الفصل بأكمله ، أو خروج شخصية إلى مكان التمثيل على خشبة المسرح ، أو العكس ، أو لعرض أحداث تمت في فترة سابقة عن طريق مشهد داخل الفصل نفسه .

ويستخدم الستار في أغلب الأحيان لوضع الحدود الفاصلة بين الفصل والآخر ، وبين المشهد والآخر ، بالإضافة إلى استخدام الإضاءة في بعض أنواع المسرحيات التي لا تعتمد على الستار ، بل تعتمد على الإظلام ثم الإنارة ، وخلال فترة الإظلام هذه يتمّ تغيير المنظر مثلاً . وهذه الظاهرة نجدها أكثر في المسرحيات الطليعية ، على أن تكون فترة الإظلام هذه قصيرة جداً بقدر المستطاع حتّى لا يمل المشاهد [3] . « وما جرى به العرف الآن ، وإن لم يكن هذا من القواعد الجامدة التي

---

(2) كتاب (تشريح المسرحية) ، ص 137 .

(3) أنظر (مسرحية : السلطان والقمر) .

تتغير ، أن تشتمل التمثيلية (المسرحية) الحديثة الكاملة الطول على ثلاثة فصول ، وفي كثير من الأحيان لا يشتمل كل فصل إلّا على منظر واحد فقط » .[4] وليست هذه قاعدة ثابتة ، بل يمكن أن تكون المسرحية من فصلين فقط ، أو تزيد عن الثلاثة فصول ، أو أن تكون من فصل واحد ، وهذا الفصل مقسم إلى مناظر أو لوحات ، بل وهناك مسرحيات مقسمة فقط إلى لوحات ولا يوجد بها فصول أو مشاهد .[5]

على كل ، إن عملية تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد أو لوحات ما هي إلا عملية شكلية تفرضها طبيعة الأحداث ومضمون المسرحية وطريقة المعالجة ، والمذهب الذي تنتمي إليه المسرحية .

وليعرف الكاتب المسرحي أن تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد تستخدم كما ذكرت من أجل تغيير المناظر ، أو مرور فترات زمنية ، أو دخول أو خروج شخصية . وبالإضافة إلى ذلك نجد المسرح التجاري يستغل ذلك لإعطاء فرصة للمشاهدين لكي يستريحوا قليلاً بين الفصول ، من أجل تناول الشراب ، أو إصلاح ما أفسده الحر من ماكياج السيدات وليتمكن المشاهد من استيعاب أحداث ومواقف الفصل التالي ، ولإعطاء فرصة للممثل لكي يستريح قليلاً .

ولا بد أن يدرك الكاتب المسرحي أن عملية التقسيم هذه لا تبلغ من الأهمية ما تبلغه عقدة المسرحية .

أما الفصول والمشاهد في المسرحية ذات البناء الجيد ، أو في المسرحيات محكمة الصنع ، فهي تخضع خضوعًا شديدًا لمقتضيات العقدة .

والكاتب المسرحي الذي ينهي مشهدًا أو فصلاً أو لوحة بجملة حوارية معينة لا بد أن تكون هذه الجملة بالقوة العظيمة التي تسمح بغلق الستار ، أو الإظلام التام ، لتترك طابعًا قويًا في المشاهدين طوال فترة الاستراحة بين المشهد والآخر ، أو الفصل و الآخر ، أو بين لوحة وأخرى . ويجب أن تثير تلك الجملة المشاهد في نفس الوقت ليترقب الأحداث التالية .

---

(4) كتاب (تشريح المسرحية) ، ص 137ـ138 .

(5) أنظر (مسرحية : السلطان والقمر) .

الفصل السابع

المسرحية والوحدات الثلاث

المسرحية والوحدات الثلاث :

الوحدات الثلاث تسمية أطلقها الكلاسيكيون الجدد ، حيث إن أرسطو لم يذكر في كتابه (فن الشعر) سوى وحدتي الزمان والحدث . أما وحدة المكان فقد أضافها الكلاسيكيون الجدد في فرنسا ، وردوها خطأً إلى أرسطو بحجة أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلاً تقع أحداثه في مكان واحد .[1]

وأرسطو عندما وضع وحدتي الزمان والحدث لم يكن قد وضع قواعد جديدة للمسرح ، أي لم يخترع قواعد من عنده ، ولكن ، وكما قلت من قبل . إن كل ما جاء بكتاب الشعر عبارة عن الملاحظات التي بناها على استنتاجاته من خلال مشاهداته للمسرحيات المعاصرة له ، أي أنه استنبط هذه القواعد من الأعمال المسرحية التي كانت موجودة بالفعل في العصر الذي عاشه .

وعندما تحدث أرسطو عن وحدة الزمان قال :«فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة ، أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلاً».[2] وعلى هذا نجد أن أرسطو لم يحدد أو يقرر الفترة الزمنية التي يجب أن تدور فيها أحداث المسرحية ،ولكنه ذكر هذه العبارة « تحاول جاهدة » وأيضًا لم يذكر كلمة (وحدة) وألحقها بالزمان . وقد اختلف المفسرون في تفسير معني الدورة الشمسية أو تزيد ، فهل لا بد أن تقع الأحداث في أربع وعشرين ساعة ، وهي الفترة ما بين الشروق والشروق ، أو ما بين الغروب والغروب ، أو ست وثلاثين ساعة ، أو أقل أو أكثر ، ولكن الذي لا بد من ذكره إن أرسطو لم يقرر ، ولم يحدد ، ولكنه ذكر « تحاول جاهدة » ، وقد ذكر ذلك في تفريقه بين التراجيديا والملحمة ، على أساس أن الملحمة غير محدودة في الزمان ، ولكنه عاد وذكر « على أنهم كانوا يتسامحون قديمًا في التراجيديات بمثل ما يتسامحون به في الملاحم »[3] ومن خلال ذلك نجد أن أرسطو نفسه في نفس الجزئية الخاصة

---

(1) كتاب (فن الشعر) ، ص 58 .
(2) نفس المرجع السابق ، ص 46ـ48 .
(3) نفس المرجع السابق ، ص 48 .

بالزمان أخبرنا بأنه من الممكن أن يتمّ تجاوز ذلك ، بل وأن هناك من تجاوزها وسمح لهم بذلك بمثل ما يسمح به في زمن الملاحم .

وقد كان هدف أرسطو ، ومن بعده ، في ألا تتعدى أحداث المسرحية التراجيدية دورة شمسية واحدة ، أو لا تتجاوز إلا قليلاً ، هو عملية (إقناع) من أجل أن يكون الحدث مقاربًا للطبيعة بقدر الإمكان .

وأول من أصر على وجود الوحدات الثلاث بمفهومها الجديد ، بما في ذلك وحدة الزمان هو (كاستلڤترو) الذي طالب بأن يتساوى الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المتلقي في المسرح ، وفي أسوأ الحالات يجب ألا يتعدى زمن أحداث المسرحية أربع وعشرين ساعة على الأكثر.[1] وأكد ذلك أيضًا« جون درايدن » في مقاله في « الشعر المسرحي » حيث ذكر بأن المتفرج يذهب إلى المسرح وهو مدرك أنه سيقضي مثلاً ثلاث ساعات . ومن الصعب إقناعه بأن عدة أيام أو شهور أو سنوات قد مضت خلال هذه الساعات الثلاث ، وبناء على ذلك يجب أن يتساوى الوقت الذي تغطيه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المشاهد في المسرح . وكما قال وفي أسوأ الحالات لا يتعدى زمن المسرحية الأربعة وعشرين ساعة على الأكثر. ليس ذلك فقط ، بل حاولوا تقسيم الأربعة والعشرين ساعة هذه بالتساوي على فصول المسرحية ، والهدف من ذلك من وجهة نظرهم هو إيجاد التناسب المنطقي المعقول ، فليس من المعقول في تقسيم الزمان أن يقدموا في الفصل الأول أحداث نصف يوم (12 ساعة مثلاً) وفي الثاني يقدموا أحداث (4 ساعات) وفي الثالث أحداث (5 ساعات) وفي الرابع (3 ساعات) .

ولكن لا بد من تقسيم الأربعة والعشرين ساعة على الفصول بالتساوي حتّى يكون التناسب منطقيا ومعقولاً . فمثلاً الفصل الأول مدته ساعة ، فيغطي أحداث ست ساعات ، وهكذا بقية الفصول ، كل فصل يغطي أحداث 6 ساعات مثلاً .

ولكنهم بعد ذلك وجدوا أن هذا التناسب خطأ وغير مقبول وغير منطقي ، لأنه

---

(4) كتاب (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) ، ص 95_96 .

ليس من المعقول أن يشاهد المتلقي في ساعة أحداثاً تمت في أكثر من ساعة ،وعلى هـذا وجدوا أنه إذا كانت المسرحية من أربعة فصول ، وكل فصل مدته ساعة ، فيجب أن تغطي أحداث كل فصل ساعة فقط ، أي أن المتلقى يشاهد أربع ساعات من الحدث طوال المسرحية . (5) التي تتكون من أربعة فصول .

ولكنهم بعد ذلك وجدوا أن الفعل الذي مدته ساعة تشاهد أحداثه في ساعة ، وبما أن هناك وقت يمر بين كل فصل وآخر ، ربع ساعة مثلاً ، فلابد أن يمر هذا الوقت الإضافي من أحداث المسرحية . بحيث يبدأ الفصل الثاني وقد مر على نهاية أحداث الفصل الأول ربع الساعة ، وهي المدة التي انقضت في الاستراحة .

ولكن هذا شيء مستحيل جداً ، وشيء يحطم عنصر الايهام في المسرح ، فالعمل الفني أساساً قائم على الايهام ، والايهام لا بد أن يكون من جانب المتفرج والفنان ، فالفنان يقدم الايهام من جانبه ، والمتفرج يتقبل هذا الايهام ، ومن خلاله يتقبل مشاهدة أي عمل فني في أي مكان وزمان. فمثلاً ، إذا تم تقديم مسرحية (أوديب ملكا) «لسوفوكليس» وهي من العصر الاغريقي – في القاهرة الآن في الربع الأخير من القرن العشرين فلا بد أن يتقبل المتفرج الايهام بحدوث هذه الأحداث وزمانها. إذن بوجود عنصر الأيهام في العمل الفني ، يعتبر أساس مفهوم وحدة الزمان ومجادلتها خطأ ، لأن المتفرج لديه الإستعداد على أن يتقبل مشاهدة أي عمل فنّي في أي مكان وزمان . وعلى هذا فإن وحدة الزمان وحدة غير موضوعية ، ويجب ألا يُلتزم بها ، وكل ما يجب عمله هو أن يتقن المؤلف كتابة مسرحيته ، سواء التزم بها أم لم يلتزم .

أما بالنسبة لوحدة المكان ، فنحن نعرف أن الكلاسيكيين الجدد كانوا أرسطيين أكثر من أرسطو نفسه ، وملكيين أكثر من الملك نفسه ، أي أنهم كانوا متشددين في قواعد الكتابة أكثر من أرسطو . ووحدة المكان أضافها الكلاسيكيون الجدد ، وردوها خطأً إلى أرسطو ، بحجة أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلا أحداثه

---

(5) جون درايدن (في الشعر المسرحي) ، ترجمة د. مجدي وهبة ، و د. محمد عناني ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة سنة 1982 ص 69 - 70 .

تقع في مكان واحد . [6] وقد كتب (كاستلفترو) الناقد الإيطالي يقول : إن الجمهور يعرف أنه ذهب إلى مكان واحد ، ولذلك فيجب أن لا ننتظر منه تصور أن مكان المسرحية قد انتقل من روما إلى أثينا أو العكس .[7] وهكذا نجد أن المكان عندهم يجب ألا يتغير طوال عرض المسرحية ، فالحدث لا بد أن يستمر من البداية حتّى النهاية في نفس المكان الذي بدأت به المسرحية ، والسبب في ذلك أن المسرح أو بمعني أدق خشبة المسرح مكان واحد لا يتغير ، فلايمكن إذن افتراض كونها أكثر من مكان في نفس الوقت . ولكنهم أعطوا بعد ذلك الحرية مقيدة بعض الشيء في تغير المناظر، فالتحرك لا بد أن يتم داخل وحدة مكانية واحدة ، وفي هذا نجد درايدن يتعرض لتنوع المناظر المرسومة التي توضع خلف المسرح، وإمكانية ذلك في تحريك خيال المتلقي في أن يخدع نفسه ويتصور أن المكان الواحد أمكنة متعددة . ولكنه فضل أن تكون هذه الأماكن متقاربة تقاربًا شديدًا . أي في نفس البلد أو المدينة أو المنطقة ، أو في نفس المنزل مع تغير المناظر من حجرة إلى أخرى مثلاً ، ولكن مع الحفاظ على الوحدة المكانية ، حيث إن المدينة واحدة مثلاً ، ولكن في كل مشهد منظر لمكان مختلف عن المنظر التالي في نفس المدينة .

إذن هنا تعددت المناظر أو الأماكن الفرعية وفي نفس الوقت قد تمت المحافظة على وحدة المكان العام ، وهو المدينة ، [8] حيث لا يضر تعدد الوحدات المكانية بوحدة الزمان ، ومن خلال ذلك ندرك أنه إذا كانت هناك مسافة كبيرة بين مكان وآخر ، بحيث يتعدى ذلك حدود المدينة الواحدة مثلاً ، فلن يتناسب ذلك مع الوقت القصير الذي تستغرقه المسرحية تمثيلاً ، وعلى هذا نجدهم قد ربطوا وحدة المكان بوحدة الزمان ، لأنه لو أجازوا لأنفسهم اختراق وحدة الزمان ، لما تقيدوا هكذا بمكان واحد عام ، لأن طول الزمان سيسمح لهم عندئذ إمكانية التنقل من مكان إلى آخر ، ولكن تشددهم في تطبيق وحدة الزمان جعلهم يتشددون في وحدة المكان . وهذا التشدد في وحدة المكان أيضا يعمل على تقييد حرية المؤلف في معالجة

---

(6) كتاب (أشهر المذاهب المسرحية) ، ص 18

(7) كتاب (نظرية الدراما) ، ص 99 .

(8) كتاب (في الشعر المسرحي) ، ص 73 .

أحداثه ، والتنقل بها من مكان لآخر طبقًا لطبيعة الأحداث ، ولكنه هنا سيعمل على تطوير الأحداث طبقًا لإمكانية المكان . وهذا يضر العمل الفني أكثر مما يعينه .

ثم نجد (بياركورنا ي) أضاف لهذه الوحدة مايسمى بالربط بين المشاهد ، أو استمرارية المشاهد ، أو وحدة المشاهد ، « فمثلاً الشخص الذي بارح المسرح مرتبط بمن سيتلوه في الدخول ، وقبل أن يترك الثاني المسرح يظهر ثالث مرتبط به وهكذا . »[9] ويؤكد درايدن « بأن معرفة الأشخاص بعضهم البعض وارتباط كل واحد منهم بالآخرين جميعًا سمة حسنة من سمات المسرحية المحكمة البناء . »[10]

ولا أحد يستطيع أن ينكر أن العلاقة بين شخصيات المسرحية لا بد أن تكون مرسومة بجدية ، وأن تكون الشخصيات مرتبطة ببعضها ، ولكن لا بد أن يكون ذلك من خلال البناء السليم للحدث وتطوره من خلال الشخصيات ، ولا يكون على أساس أن قاعدة وحدة المكان والربط بين المشاهد يتطلب ذلك . حيث إن اهتمامهم بالربط بين المشاهد جاء أونبع من خوف ترك خشبة المسرح خالية ولو للحظات ، وذلك خوفًا من الايحاء بتغير المكان . وبذلك يكون قد تم الخروج عن وحدة المكان إذا تم هذا الايحاء .

واذا انتقلنا إلى وحدة الحدث نجد أنها أهم الوحدات الثلاث . فإذا كان هناك من المؤلفين من استطاع أن يخرج عن وحدتي الزمان والمكان ، وقدم لنا أعمالاً ممتازة مثل شكسبير مثلاً ، فإنه لم يوجد من استطاع أن يخرج عن وحدة الحدث وترك عملاً ممتازًا .

ولكن ، ما الحدث الدرامي ؟ هذا اللفظ من أصعب الألفاظ في التعريف ، ولكن من المهم أن ندرك أن الحدث الدرامي ليس هو الحدوتة ذاتها ، فالحدوتة عبارة عن تسلسل الأحداث التي يسمعها المتلقي على خشبة المسرح ، والتي تُكوِّن قصة المسرحية ، أما الحدث الدرامي نفسه ، فهو بدء المسرحية عند نقطة تفجر الصراع في القصة . فالحدث الدرامي ليس هو الحدث الفيزيقي أو البدني ، وإلا

---

(9) نفس المرجع السابق ، ص 73 .
(10) نفس المرجع السابق ، ص 74 .

أصبح نطاح الكباش حدثًا دراميًا ، بل إنه لا يمثل صراعًا بين إرادتين ، بل صراعا بين جسدين .

والحدث في الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهاية ، لأنه يحكمه منطق الحياة أما الحدث في العمل الفني لا يحتمل إلا نهاية واحدة ، لأنه يحكمه المنطق الفني ، ووجود عنصر السببية . فلايوجد هناك نهايتان لعمل فني واحد ، فلابد أن تكون المعطيات تؤدى إلى النتائج ، أي أن تكون النهاية حتمية ومنطقية لكل ما سبقها من أحداث ، عكس الحياة التي لا يوجد فيها هذا الشرط .

وأرسطو عندما تحدث عن الحدث أعطى نمطين للحدث ، البسيط ، والمركب ، فقال « ومن القصص ما يكون بسيطًا ، ومنها ما يكون مركبًا ، فإن الأفعال والقصص محاكيات لها.... وأعني بالفعل البسيط ذلك الذي يكون حدوثه متصلاً وواحدا ويقع فيه التغيير دون انقلاب أو تعرف، أما الفعل المركب فهو ما يكون فيه التغيير بانقلاب أو بتعرف أو بهما معًا». [11]

وهذا التعريف اذا طبق على « أوديب ملكًا » لسوفوكليس ، نجد أن بها حدثا مركبًا لأنها تستخدم الإنقلاب والتعرف معًا . فأوديب عندما يتعرف على حقيقة قاتل الملك (لا يوس) تنقلب أحواله ويؤدي ذلك إلى فقأ عينيه .

وقد خلط أرسطو بين ثلاثة أشياء في التراجيديا ، بين الحدوته والحدث ، والحبكة تجاوزًا . فهو عندما تكلم عن الحبكة كان يتكلم عن الحدث، وعندما تكلم عن الحدث كان يتكلم عن الحدوتة . وبعيدًا عن ذلك فلنتحدث عن وحدة الحدث ، فأرسطو يقول : «والقصة لا تكون واحدة ... إذا كانت تدور حول شخص واحد ، فإن الواحد تقع له أمور كثيرة بلا نهاية ، لا يعد شيء منها (واحدة) ، وكذ ك قد تكون لشخص واحد أفعال كثيرة لا تكون فعلاً واحدًا بحال... كذلك يجب، في القصة من حيث هي محاكاة عمل، أن تحاكي عملاً واحدًا وأن يكون هذا العمل الواحد تامًا، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث إنه لو غير جزء ما أو نزع لا نفرط الكل واضطرب ، فإن الشيء الذي لا يظهر لوجوده أو عدمه أثر ما ليس بجزء للكل». [12]

---

(11) كتاب (فن الشعر) ، ص 70 .

(12) نفس المرجع السابق ، ص 62ـ64 .

وهكذا نجد أرسطو قد أفرد فصلاً خاصًا لوحدة الحدث ، وأعارها اهتمامًا بالغًا ، ويشرح ويفسر ما يرمي إليه بوحدة الحدث أو الفعل أو القصة ، كما ذكر بأنه يجب أن تدور المسرحية حول فعل واحد تام ، له بداية ووسط ونهاية ، ويؤدي ذلك إلى وجود العمل المسرحي ، أو الفعل المسرحي كالكائن الحي المتكامل الأعضاء . ولم تفهم وحدة الفعل هذه في فرنسا إلا في القرن « 17 » حيث انتهوا إلى أنه يجب ألا يكون في المسرحية إلا بطل واحد يثير الاهتمام ، وعمل واحد ترتبط أجزاؤه ببعض وتؤلف كلاً متجانسًا متدرجًا في أهميته حتّى النهاية ، ويجب ألا تشتمل المسرحية إلا على قصة واحدة رئيسية ، مما يستدعي استبعاد أي قصص فرعية في البناء المسرحي ، وفي ذلك نجد (جون درايدن) الا نجليزى يفسر هو الآخر وحدة الحدث عند أرسطو بأن « على الشاعر أن يرمي إلى بناء حدث واحد عظيم كامل ، ولتنفيذه ينبغي أن يكون كل ما في المسرحية حتّى العقبات نفسها ـ مساعدا له وثانويًا بالقياس اليه ـ وسبب هذا واضح وضوح ما سبق جميعًا ، إذ أن الكاتب حين يعد حدثين متساويين ويسوقهما نفس السياق يفسد وحدة العمل الشعري ، فإذا هي مسرحيتان لا واحدة لكن ذلك لا ينفي إمكان وجود أحداث متعددة في مسرحية ما..... وفي هذه الحالة يجب أن تكون جميعًا ثانوية بالقياس إلى الحدث الكبير ، وهي ما نطلق عليه في الإنجليزية الحبكات الثانوية (underplots). [13]

وها قد نجد درايدن يخلط بين الحدث والحبكة ، ويطلق على الأحداث أو الخيوط الفرعية التي تنمي وتؤكد وتصب في الحدث الرئيسي بالحبكات الثانوية «underplots » وهذا الخلط يجعل من أساس تفسيره لهذه الوحدة تفسيرًا خاطئًا .

وهذا يختلف عما يعرفه كتاب المسرح المحدثين ، فإن الحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوتة واحدة ، بينما الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة أو حدوته رئيسية تغذيها قصة أوحدوتة فرعية أو أكثر من ذلك« . [14] أي أن هناك بالنسبة للحدث البسيط خط رئيسي واحد ، أما الحدث

---

(13) كتاب (في الشعر المسرحي) ، ص 74 .

(14) كتاب (البناء الدرامي) ، ص 91ـ92 .

المركب ، فله خط رئيسي بالإضافة إلى خطوط فرعية ، تسير جنبًا إلى جنب مع الخط الرئيسي ، من أجل أن تقويه وتظهره ، إما بالإتفاق معه أو بمعارضته . وعلى هذا الأساس فإن مسرحية (أوديب ملكًا) بها حدث بسيط ، وليس مركبًا ، لأننا نجد خيطًا واحدًا ، كل شيء يتحرك حول هذا المحور فقط (أوديب) ، ولا توجد حدوتة أخرى أو خيط آخر ، وعلى هذا الأساس تكون مسرحية (أوديب) من ضمن المسرحيات التي بها حدث بسيط للمفهوم الحديث . وكذلك مسرحية (ماكبث) تعتمد على الخيط المفرد ، كل شيء يدور حول المحور الرئيسي (ماكبث) .

أما الملك لير ، ففيها قصّتين ، وتفاصيل كل حدوتة غير الأخرى ، ولكنّهما ينتميان لتيمة واحدة هي (جحوده) . ويجتمعان ليشكلان حدثًا واحدًا ، وشكسبير هنا أورد حدوتتين لتأكيد التيمة الأساسية عنده . ونجد بعض المؤلفين يحبذون التركيز على حدث أساسي واحد فقط طوال المسرحية ، بينما نجد البعض الآخر يفضلون تواجد خيوط فرعية تسير جنبًا إلى جنب مع الخط الرئيسي للحدث من أجل إثرائه ، ولتصب جميع الخيوط في نهاية المطاف في حدث درامي واحد متكامل . (الحدث المركب) . وهذا النوع الثاني نجده في مصر عند رشاد رشدي في « نور الظلام » ، و « الفراشة » ، و « اتفرج يا سلام » ، و « رحلة خارج السور » و « حلاوة زمان » ، بحيث لا تخلو أي مسرحية منها من الحدث المركب ، هذا الذي يتطلب قدرة هائلة من المؤلف لتحريك الخيوط جميعًا في وقت واحد طوال المسرحية . وهو بذلك يقترب من مسرح الكاتب الروسي (أنطون تشيكوف) ، حيث نجد مثلاً في مسرحيّته (طائر البحر)[15] علاقات مختلفة ، فكل إثنان يتحابان ، وتتداخل قصص الحب ، من يحب من لا تحبّه ، ومن تحب من لا يحبّها ، ومن يحب من تحبّه ، ومن تحب من يحبّها ... وهكذا . ولكنّهم جميعا مرتبطون بالتيمة الأساسية ، وهي أن

---

(15) أنطون تشيكوف (مسرحية : طائر البحر) ، ترجمة : حنا مرقص ، الناشر إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم ، العدد رقم (191) من سلسلة الألف كتاب ، القاهرة سنة 1959 م .

الشخصيات هذه تعيش في مجتمع ما قبل الثورة ، مجتمع غير قادرعلى أن يكون إيجابيًا ، مجتمع يعيش في سلبيّة مغرقة .

وللمؤلف أيضًا الحرية في كتابة مسرحيته وبها حدث بسيط أو مركّب ، فكل منهما سلاح ذو حدّين ، ففي الحدث البسيط ليس من السهل الإحتفاظ بانتباه المتفرج طوال العرض ليركز على خيط واحد ، فلا بدّ من وجود المقدرة الكافية لدى المؤلف على جذب انتباه المتفرج ، أما الحدث المركب فيحتاج إلى مقدرة في ربط الخيوط كلّها ببعضها (وحدة) وتحريكها في وقت واحد طوال المسرحية ، من أجل أن تصب جميعها في النهاية في حدث درامي واحد .

إذن ليس المهم حدث بسيط أو مركب ، ولكن المهم هو المقدرة الكافية على استخدام أي منها استخداما موفقا .

البـاب الثاني

السـينما

- بين السينما والمسرح .
- الحوار في السينما .
- الشخصيات في السينما (والتليفزيون) .
- بين الحبكة والسيناريو في السينما .
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر في السينما .
- الفيلم والمونتاج .
- الفيلم بين الفصول والمشاهد .

الفصـــل الأوّل

بين الســـينما والمســـرح

بين السينما والمسرح :

هل ثمّة اختلاف بين السينما والمسرح ؟ قد يبدو السؤال ساذجًا في البداية ، ولكنه في الحقيقة ليس ساذجًا ، فالمسرح كما نعرف هو « أبو الفنون » ، وهو الأساس الذي عليه ارتفعت أغلب الفنون بعد ذلك .

ولقد ظلّ المسرح وسيلة للتعبير الدرامي طوال قرون مضت ، دون أن تنافسه أيّة وسيلة أخرى منذ العصر الإغريقي حيث البداية الحقيقية للمسرح ، إلى أن ظهرت السينما في أخريات القرن الماضي وأوائل هذا القرن . فكانت بمثابة نذير للمسرح بأن يجدّد نفسه ، ويطوّر من إمكانياته ليلحق بهذه الوسيلة سريعة الإنتشار في أي زمان ومكان ، والتي أتت (بالأعاجيب) بالنسبة للمسرح .

وعندما ظهرت السينما ، وقد كانت صامتة في البداية ، كانت عبارة عن تسلية بسيطة في شكل صور ، من أجل إدرار المال فقط . وحين ذاك لم تكن السينما فنًّا مستقلاً ، بل كانت تحبو في بداية الطريق ، وحقّقت أرباحًا طائلة في بدايتها ، حيث كانت شيئًا غريبًا على الجمهور الذي لم يتعوّد إلّا على المسرح .

وكانت السينما تعتمد على المسرح إعتمادًا كليًا في تقديم أعمالها ، فكانت تقدم المسرحيات التي تلاقي نجاحًا كبيرًا في السينما ، وفي بعض الأحيان تكون شخصيات الممثلين في المسرح هي نفس شخصيات الأبطال في السينما ، إعتمادًا على شهرة ممثلي المسرح وقتذاك لضمان نجاح الفيلم .

ولم تصبح السينما فنًّا إلّا بعد أن بدأ المخرجون يفرضون أعمالهم ، ويعتمدون على فنّهم ، وبدأت دراسة هذا الفن في دور العلم ، وأصبحت له معاهد وكليّات متخصّصة ، واستطاع كل من يعمل في السينما إلى إحالتها من صناعة إلى فن . وأصبحت الفن السابع . بل وفن القرن العشرين . وأصبحت تهدّد المسرح (أبو الفنون) لما لها من إمكانيات يفتقر إليها المسرح وقد عكست كل وجوه الأدب من خلال منطق سينمائي بحت .

وإذا أردنا أن ندرك الفروق الجوهرية بين فن السينما وفن المسرح ، لا بد أن نتأمّل العلاقة بين المشاهد وخشبة المسرح ، وبين المشاهد وشاشة السينما . ويمكن أن

نوجز هذه العلاقة في النقاط الآتية :

1 ـ المشاهد في المسرح يرى العرض من زاوية واحدة ، وهي زاوية الرؤية الخاصة به من مكان جلوسه ، أما في السينما فتتعدد زوايا الرؤية طبقًا لتعدّد زوايا التصوير .

2 ـ المسافة بين مشاهد المسرح وبين خشبة المسرح ثابتة لا تتغيّر طوال العرض . أمّا في السينما فهذه المسافة لا تستقرّ على حال واحد ، فدائمًا تتغير المسافة تبعا لتغيّر أبعاد اللقطات .

3 ـ يتقيّد المسرح بأزمنة محدّدة وأمكنة محدّدة إلى حد ما ، وبالرغم من التقدم الهائل في التكنيك المسرحي من استخدام أجهزة الكمبيوتر في المسارح ، سواء في الإضاءة . أو أنواع خاصة من الديكورات لتسهيل عملية تعدّد الأماكن ، مع استخدام نوعيات مختلفة من خشبات المسرح ، كالمسرح الدوار ، والمسرح المنزلق ، ومسرح المصاعد ، وما إلى ذلك من نوعيات حديثة ، ولكن بالرغم من كل هذا فالمسرح مقيد بالنسبة للزمان والمكان عكس السينما تمامًا ، التي يمكنها أن تتصور أي حدث في أي زمان أو مكان . وأن تتعدّد المناظر إلى أي حدّ ممكن .

4 ـ نزول الستار في نهاية كل مشهد أو فصل ، أو الإظلام التام في نهاية كل مشهد أو لوحة في المسرح ، يقطع تتابع الحدث ، أما السينما فيعتمد البناء فيها على ميزة التتابع المستمر للأحداث دفعة واحدة دون أي توقّف .

5 ـ الممثل في المسرح يحاول أن يرفع صوته إلى الطبقة التي يمكن للمشاهدين أن يسمعوه من خلالها ، حتّى ولو كان حواره همسًا مع زميله ، ممّا يجعل المشاهد يشعر بأن الذي أمامه فيه افتعال ما ، أما السينما فهي على العكس ، فالممثل يستخدم صوته الطبيعي ، ويهمس بصوت الهمس ، فالأجهزة قادرة على تسجيل الهمس وما شابه ذلك ، لأن الهمس سيصل همسًا إلى المشاهدين كما هو .

6 ـ الأوراق التي بها معلومات هامة كالخطابات مثلا أو التلغرافات أو أي شيء آخر ، يجب على ممثل المسرح أن يقرأها ليدرك المشاهد مضمونها ، أمّا في السينما فيمكن تصوير هذه الأوراق كي يقرأ المشاهد بنفسه هذه المعلومات .

7 ـ ممثل المسرح يضطر لحفظ دوره كاملاً ، بالرغم من وجود الملقن في بعض المسرحيات ، وهذا يسبب له عناءً كبيرًا ، لأنه يمثل المسرحية يوميًا طوال فترة العرض ، وعلى مدى شهور طويلة ، وفي بعض الأحيان سنين طويلة في حالة استمرار تقديم المسرحية . أما في السينما فالممثل يمثل الفيلم مرّة واحدة ، ثم بعد ذلك يتم عرض الشريط السينمائي أي عدد من مرّات العرض حسب الحاجة ، وكذلك ممثل السينما لا يحفظ دوره كلّه ، بل يكفيه أن يحفظ الحوار الخاص بتصوير كل مشهد على حدة .

8 ـ يعتمد المسرح اعتمادًا كليًّا على الممثل ، في حين أن السينما تعتمد ـ بالإضافة إلى الممثل ـ على عناصر أخرى كثيرة يمكن أن تؤدي أدوارًا مشابهة للممثل ، حيث إن السينما صورة قبل أي شيء آخر ، وكل الأشياء المرئيّة في الفيلم لها دورها ، أي تمثّل .

9 ـ الممثل في المسرح تختلف حالته النفسية من ليلة عرض إلى أخرى ، وذلك تبعًا لتغيّر مزاجه وظروفه النفسيّة ، ونوعية الجمهور . ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون حالة الممثل في ليلة ما مثلها في ليلة تالية لها أو سابقة عليها . أما ممثل السينما فلأنّه يؤدي دوره مرّة واحدة أمام الكاميرا فإن حالته النفسية واحدة كما كانت يوم التصوير .

10 ـ لا يمكن عرض المسرحية في أكثر من مسرح في وقت واحد وبنفس ممثليها . أما في السينما فيمكن طبع العديد من النسخ من الفيلم الواحد ، وعرضها في عدّة دور للعرض وفي أكثر من بلد في نفس الوقت .

11 ـ هناك علاقة حميمة بين الممثل والمشاهد في المسرح ، ناتجة عن التواصل المباشر بين الاثنين ، حيث المتفرج يشاهد الممثل شخصيًا على المسرح . أما في السينما فهذه العلاقة غير موجودة ، لأن المشاهد لا يرى سوى صور للممثل فقط .

12 ـ المشاهد في المسرح يرى الممثل بحجم واحد لا يتغير ، وهو الحجم الطبيعي للممثل . أما في السينما فالمشاهد يرى الممثل في أحجام مختلفة ، لأن السينما تمتاز بمناظرها المكبرة ، فيمكن تصوير وجه الممثل مثلاً مكبّرًا ليحتل حجم الشاشة كلّها

من أجل توضيح أدق الخلجات للمشاهد ، سواء من خلال رمشة العينين ، أو ارتعاش الشفتين ، أو أي تعبير آخر[1] .

13 ــ الحوار أداة تعبير رئيسية في النص المسرحي . في حين أن السينما أداة التعبير الرئيسية فيها هي الصورة .

14 ــ صوت الممثلين في المسرح يكون ضعيفاً في حالة عدم استخدام ميكروفونات مكبّرة للصوت ، فلا يسمع المشاهد الموجود في الصفوف الخلفية الصوت بوضوح . أما في السينما فلأن الصوت مسجل ومكبّر بأجهزة التكبير الخاصة ، فإن الصوت يتم توزيعه بالتساوي عن طريق السماعات في أنحاء دار العرض . فالمشاهد الموجود في الصف الأخير يسمع الصوت بنفس الدرجة التي يسمع بها المشاهد الموجود في الصف الأول . إلّا أن التقدم العلمي لم يقف مكتوف الأيدي أمام ذلك ، فبدأت المسارح في الخارج تستخدم أجهزة إليكترونية صغيرة جدًا ، وشديدة الحساسية جدًا . فيمكن للممثل أن يضع ميكروفونًا في حجم (الدبوس) في ياقة القميص أو الجاكت . وعن طريق جهاز الماستر يتم تجميع الأصوات من كل الميكروفونات الصغيرة الموجودة في ملابس الممثلين ، ويتم تكبيرها بالنسب المطلوبة ، وبثّها من خلال السماعات المجسمة الموجودة في أنحاء المسرح ، بل وفي بعض المسارح هناك سماعة ستريو خاصة في كل كرسي ، stereo headphone كل مستمع يسمع على حده . ولكن هذه الأجهزة لم تصل مصر بعد .

15 ــ في المسرح يتم استخدام المؤثرات الصوتية العادية ، في حين أن السينما يتم فيها استخدام المؤثرات الصوتية العادية ، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية المجسّمة ، كأن يجعلوا المشاهد يشعر أن السينما بها زلزال حقيقي ، أو رائحة دخان الحريق التي يمكن أن يشمّها المشاهد عن طريق استخدام أجهزة خاصة باهظة التكاليف من أجل هذا الغرض .

---

(1) كتاب (السينما فن) ، ص 45ـ48 .

الفصل الثاني

الحوار في السينما

الفصـل الثانـي

الحوار في السيـنما :

بعد أن تعرضنا للحوار في المسرح ، وعرفنا وظيفة الحوار في المسرحية ، وشروط كتابته ، فما الحوار السينمائي ؟

إن الحوار في المسرح يعتبر أداة تعبير أساسية ، لأن الممثل لا يستطيع أن يعبر عن الموقف إلّا بالحوار ، أما في السينما فالحوار يعتبر أداة تعبير فقط ، وليست أساسية ، لأن السينما تعتمد أكثر ما تعتمد على التعبير بالصورة أوّلاً . ثم الصوت ثانياً . فقد نشأت السينما في عهدها الأول صامتة كلون من ألوان الفن التمثيلي الذي يهتّم بالفكر الإنساني وبالعاطفة والحركة . واتسمت هذه السينما الصامتة بالحركة والإشارة والمنظر ، وكان فيلم السينما يعبر عن نفسه بالرغم من كونه «فيلم صامت» .

ثم سرعان ما زادت نسبة التعبير هذه بخروج الفيلم من عالم الصمت إلى عالم الكلام ، وبالرغم من أن إدخال الصوت على الفيلم أحدث ثورة في صناعة السينما تفوق في عظمتها إدخال كلّ من اللون والبعد الثالث وما إلى ذلك على الفيلم ، إلّا أنني أعتبر أن الصوت أو الحوار أداة تعبير ليست أساسية كما قلت ، لأنه حتّى الآن توجد مشاهد كثيرة في كثير من الأفلام صامتة لا تتضمنُ أي كلمة حوار ، وبالرغم من ذلك يكون تأثيرها في نفس المتلقّي أشد ممّا لو كانت تتضمن حوارًا .

فالحوار في الفيلم له ما يميزه ويجعله مختلفًا عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة ، والقصّة القصيرة ، والمسرحية ، والتمثيلية الإذاعية ، فهو عامل مساعد أو مكمّل ، إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد ، حيث إن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد . لأن الصورة هي وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتي نظرهما أو رؤيتيهما . ولذلك فيجب أن تحمل ـ الصورة ـ أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير ، والحوار هنا أداة من هذه الأدوات ، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه . لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب ، ولتعميق الأثر الذي

ينشده السيناريست ، ففي الفيلم يجد المؤلف نفسه في عالم يختلف تمامًا عن عالم المسرح ، لأن عالم الفيلم يعتبر الفنيون فيه أهم من الفنانين أو يتساويان معًا .

المؤلف في الفيلم لا يفكر في بناء الحوار فحسب ، بل إنه يفكّر في ملائمة هذا الحوار للحركة في الفيلم ، ومسايرة هذا الحوار لما يتطلبه الفيلم بالنسبة لعملية البناء الفني من توازن في شكل القصة ككل . والتوقيت في إدخال العناصر المختلفة في اللحظات المناسبة ، والإقتصاد في تجميع خيوط الأحداث المصورة حتّى لا يشرّد انتباه المتفرج لحظة واحدة [1] .

وليس معني ذلك أن الحوار في الفيلم ليست له أهمية ، ولكن أهميته في المرتبة الثانية ــ من وجهة نظري ــ بعد الصورة . فالمؤلف المسرحي يستخدم بجانب الحوار : المؤثّرات الصوتية والحركات والموسيقَى والمناظر والإضاءة من أجل تأكيد وإبراز جو كلمة مشهد ، وكلمة الحوار تبدو غالبة على كل هذه العناصر . أما في السينما فالمؤلف السينمائي يستخدم مع الحوار وسائل أخرى عديدة من وسائل التعبير السينمائي مثل : المؤثرات الصوتية ، الموسيقَى ، الحركة ، التعبير بالوجه ، الملابس والمناظر المتعدّدة ، الإضاءة ، الأعداد الهائلة من الممثلين ، المناظر الطبيعية ، الحيل السينمائية العديدة التي تمس أفئدة المتفرجين ، الألوان الباهرة التي تسرق لبّ المتفرج ، تجسيم الشخصيات ... الخ .

فالحوار في الفيلم مرتبط بهذه الوسائل جميعًا ، وأن هذه الوسائل يبرز معناها ومغزاها في الفيلم مثل الحوار تمامًا ، أي أن كل وسيلة منها تعتبر وسيلة تعبيرية كالحوار تمامًا ، ولذلك يجب أن يكون الحوار قادرًا على التعبير المطلوب إبرازه بجانب هذه الوسائل جميعا .

وبالنسبة للحوار في الفيلم فلابد أن ينبع من طبيعة الأحداث ، معبّرًا عن الغرض المطلوب إيضاحه ، موضحًا الشخصيات ، مؤكدًا موقف الشخصيات من الشخصيات الأخرى ، مساعدًا على تطوّر الحدث .

---

(1) أوزويل بليكستون (كيف تكتب السيناريو) ترجمة أحمد مختار الجمال، الناشر مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة (د.ت) ص 8

والحوار في الفيلم تتضمنه لحظات صمت ، يكون التعبير خلالها بالصورة فقط أعمق وأشدّ تأثيرًا ، فالصمت لحظة من لحظات الكلام في الحوار ، والمؤلف يجب أن يكون مدركًا للحظات التي يجب ألّا يكون فيها حوار ، ويختارها بدقّة ، ويدرك لماذا فضّل الصمت هنا عن الكلام ، أو لماذا فضّل الكلام هنا عن الصمت ، فكل لحظة يجب أن تحمل مغزاها ، وأن تعبّر تعبيرًا واضحًا عن المضمون .

وعلى هذا نجد أن الحوار في الفيلم جزءًا من الكل ، لا معنى له بمفرده ، فيمكن إذا قرأنا الحوار وحده في بعض المشاهد لا ندرك مغزاه ، كما في فيلم «انفجار» الذي قدمته الشاشة المصرية في الستينيات للكاتب «مايكل أنجلو أنتوبيوني» وترجمة «غالب شعث» .

ويبدأ الفيلم بعدّة لقطات وبهذا الحوار :

«العامل الأول : لن تفعل بنا شيئًا كهذا أيها الشاب .

العامل الثاني : لتفهم ما نقوله لك .

العامل الثالث : المهم تذكر ذلك .

فتاة : تبرع من فضلك؟ شكرًا جزيلاً .

شاب : ولكن نقودًا غير مزيفة»[2] .

إن هذه الكلمات الحوارية لا تكاد تحمل معنى إذا تمّ فصلها عن عملية السرد السينمائي (السيناريو) ، فالعمال الثلاثة الذين تحدثوا في هذا الحوار ، توضح لنا الصورة أنهم واقفين بلا عمل ، يحدث أحدهم الآخر في همهمة ومشيرا إلى بعض المارة الذين ظهروا بثياب مهلهلة ، وكذلك يشير إلى الشباب الذين يعاكسون المارة .

والعامل الأول كان يتحدث إلى أحد الشباب مؤكدًا له أنه يستطيع أن يفعل به وبمن معه مثلما كان يفعله ـ الشاب ـ بالمارة . إذن العامل الأول لم يكن يوجه حديثه للعامل الثاني ، وتجيء كلمات العاملين الثاني والثالث مؤكدة لذلك . ثم توضح

---

(2) سيناريو فيلم (انفجار) بمجلة السينما والمسرح العدد 58، ديسمبر 1968م ص : 114

الصورة لنا بعد ذلك منظر الملجأ الذي يجتمع حوله الناس من أجل تبرعهم بأموالهم . وحوار الفتاة والشاب هنا دون وجود الصورة التي توضح أنهما يطلبان أن يجود الناس للملجأ لا معنى له ولا علاقة تربطه بالجمل الحوارية التي سبقته .

وهكذا نجد أن الصورة تتعاون مع الكلمة تعاونًا وثيقًا لإعطاء الحوار معنى خاص للمكان ووضوح التعبير عن الموقف .

وأهم ما يجب أن يتوفّر للحوار في الفيلم ، هو أن يكون مختصرًا أو مختزلاً ، يحمل أكبر قدر ممكن من المعاني ، بأقل الألفاظ الممكنة . ويجب أن يكون خاليًا من الصفات الأدبية لأنه يجب أن يكون مكتوبًا كما يتكلّم الناس في الواقع .

والحوار يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام ، ويبلورها ، ويعبر عن الموقف . ويجب أن يكون بسيطًا وسلسًا حتّى يفهمه ويتتبعه جميع الناس ، فالفيلم يشاهده الرجال والنساء والأطفال ، والمثقف ، ونصف المثقف ، والأمي ، فلا بد لكل من هؤلاء أن يستوعب ما يجري أمامه من كلام . وليس معنى هذا أن يكون الحوار سوقيًا أو خاليًا من أية قيمة ، ولكن المقصود بذلك هو أن يكون خاليًا من أية تعقيدات في أسلوب الأداء أو الصياغة الأدبية .

والإتجاهات الحديثة في السينما تحاول التخلّص من قيود الحوار ، والإختصار منه إلى أكبر قدر ممكن ، والإعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو للشخصيات ، لأن الفيلم صورة قبل أي شيء . وفي بعض الأفلام نجد مشاهد كاملة وكثيرة لا يتخلّلها أية كلمة حوارية ، وهنا يعتمد السيناريست على الصورة فقط ، فيحاول أن يجعلها تقوم بتوصيل المفهوم المطلوب إلى المشاهدين .

أما بخصوص اللغة والحوار ، أو بالأدق الحوار في السينما بين العامية والفصحَى ، فإن أفراد الشعب جميعًا ــ باستثناء قلّة قليلة جدًا ــ يتحدثون العامية ، وعرض أفلام بالفصحَى يقطع عملية التوصيل المطلوبة ، لأنهم سريعا ما يتململون من الكلمات التي لم يتعودوا عليها .

ولذلك من الأفضل أن تكون اللغة هي العربية الفصحَى الشبيهة بلغة التعامل اليومي ، أي اللغة البسيطة ، ولكن بدون إبتذال رغم ما ساد اللغة من ابتذال في

الأفلام المصرية في السنوات الأخير. ولكن ليس معنى ذلك أن تكون تلك هي اللغة الوحيدة في كل الأفلام أو مع كل الشخصيات ، فمثلاً الأفلام الدينية والتاريخية لا بد ـ وليس من الأفضل ـ أن تكون لغة الحوار فيها العربية الفصحى ، نسبة إلى جلال الدين وقداسته ومكانته ، ونسبة إلى أهمية التاريخ وعمقه في وجدان الأمة ، أما باقي النوعيات من الأفلام فيناسبها اللغة البسيطة كما ذكرت ، دون ابتذال في الألفاظ . هذا مع مراعاة أن لكل مقام مقال مثلما شرحت في الحوار في المسرح .

الفصـــل الثالـــث

الشخصيات في السينما(والتلفزيون)

الشخصيات في السينما والتليفزيون :

لقد تكلمت عن الشخصيات ورسمها ، ووظيفتها ، ولكن الحديث كان شبه قاصرًا على المسرح ، وإذا انتلقنا إلى السينما والتليفزيون فسنجد أن الشخصية المسرحية تختلف بعض الشيء عن الشخصية في السينما والتليفزيون اختلافًا ليس جوهريًا ، فالشخصية واحدة في اي مجال ، ورسمها واحد ، ولكن استخدامها قد يختلف من وسيلة لأخرى .

فالسينما يمكنها أن تستخدم أعدادًا كبيرة هائلة من الشخصيات في الفيلم الواحد ، عكس المسرح ، فلا بد أن تكون الشخصيات محدودة إلى حد ما

وهذا ما نجده فارقًا أساسيا بين التليفزيون والسينما ، فلا يمكن بسبب صغر حجم الشاشة التليفزيونية استخدام شخصيات كثيرة في التمثيلية التليفيزيونية ، ولا أنكر أن المخرجين يستطيعون فعل الأعاجيب ، ولكن التليفيزيون يجد كثيرًا من المشقة عندما يحاول تصوير عدد كبير من البشر حتّى إذا تمكن وصورهم ، لن يستطيع المتفرج التفريق بين الشخصيات، وستبدو الشخصيات في حجم صغير يصعب على المتفرج متابعة الأحداث وإدراك مصدر الحوار.

وليس هناك عدد ثابت من الشخصيات للتمثيلية التليفزيونية لا يمكن أن تتجاوزه ، ولكن المؤلف التليفزيوني الماهر هو الذي يعالج موضوعه ، بحيث لا يجتمع على الشاشة في نفس الوقت أكثر من شخصيتين أو ثلاث أو أربع أو خمس مثلاً في الكادر الواحد ، ويمكن زيادة العدد قليلاً في الكادر الواحد طبقا للموقف الذي يحتاج لذلك مع عدم التكرار كثيراً . وإذا ما احتاج الكادر إلى أعداد أكبر من ذلك ، فعلى الكاتب أن يقوم بعملية تتابع في المشاهد ، بحيث يظهرهم في مشاهد مختلفة من أجل إظهارهم جميعا .

أما المشاهد التي تحتاج إلى تصوير أكثر من أربع او خمس شخصيات فغالبًا ما تكون مشاهد توضيحية ، ولا بد أن يعلم المؤلف التليفزيوني أن حشد الشخصيات في كادر تليفزيوني واحد يفقد الصورة أهميتها. وأن أقوى وأفضل المشاهد التليفزيونية هي التي تتم بين شخصيتين أو ثلاث أو أربع على الأكثر.

ورسم الشخصيات مهمة ليست سهلة ، فالدوافع التي خلف السلوك الإنساني معقدة في الحقيقة ، بحيث تحتاج إلى عالم نفساني ماهر ليشرحها ، فالمؤلف السينمائي او التليفزيوني يجب أن يدرس الأشخاص في الحياة جيدًا (طبعا بشكل غير ظاهر) حتّى يستطيع المشاهد التعرف على الشخصيات التي تعرض الأحداث أمامه، فالشرير بصفة عامة لا بد أن يكون في تصرفه شريرًا ، والبطل يجب أن تكون أعماله دائمًا أعمالاً بطولية. هذا طبعا إذا لم تكن الإنحرافات عن السلوك المعتاد هي الأساس في العمل الذي يعالجه المؤلف .

ومن الواضح أن مقدرة التليفزيون الكبرى تنحصر في تصوير شخصية الفرد الواحد ، لا شخصية مجموعة من الناس ، وذلك لضيق مساحة الشاشة كما ذكرت .

ومن أهم الفروق بين الشخصية في المسرح والشخصية في السينما والتليفزيون ، أن الشخصية المسرحية كثيراً ما تبالغ في أدائها وانفعالاتها من أجل أن يشعر المشاهد بهذاالإنفعال . أما السينما والتليفزيون فأجهزة الصوت تسمح للشخصية بأن تهمس بما تريد ، حيث سيسمع المشاهد هذا الهمس جيدًا ، وتستطيع الكاميرا سواء السينمائية أو التليفزيونية أن تقوم بدور رائع حين تركز على شخصية واحدة لإظهار كل لفتة أو حركة ، وكل خلجة من خلجات الوجه ، ورعشة اليد ، ورمشة العين ، أي الكشف بدقة عن كل انفعالات الشخصية . ومن هنا يجب أن يدرك المؤلف ذلك جيدًا .

أما ابتكار الشخصيات ، وأبعادها الثلاثة ، ورسم هذه الشخصيات ونموها نموًا يتفق مع حتمية البناء الدرامي ، لا يختلف من وسيلة تعبير إلى أخرى ، أي لا يختلف من المسرح إلى السينما أو التليفزيون أو الإذاعة .

الفصـــــل الرابـــع

بين الحبكة والسيناريو في السينما

بين الحبكة والسيناريو في السينما :

إذا كانت الحبكة هي الجزء الرئيسي في المسرحية لأنها حياتها وروحها ، وإذا كانت تعني التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن متوحد قائم بذاته ، فإن السيناريو هو حياة الفيلم وروحه ، بل هو الفيلم نفسه .

وإذا كانت الحبكة في المسرحية بمثابة هندسة أجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها ، فإن السيناريو هو الآخر بمثابة عملية فنية من أجل بناء الفيلم وربط أجزائه ببعضها بما فيها من حبكة . ولأن أي مسرحية لا بد أن تشتمل على حبكة ، فإن أي فيلم لا بد أن يشتمل على سيناريو ، وذلك لكون السيناريو هو الفيلم(فيلم على ورق) ،أي أن الاجزاء التي يتكون منها الفيلم ، من شخصيات ، وحوار ومناظر ، وأحداث ،وإكسسوارات ، وموسيقى وإضاءة ، وملابس ...إلخ .لا تكتسب شكلها العام في الفيلم إلا من خلال السيناريو*، تماماً مثل المسرحية ،« فالحبكة ببساطة ـ هي ترتيب الأجزاء التي تتكون منها المسرحية ترتيباً يكسبها الشكل العام» .[1]ولذلك فإنه من العبث أن أتكلم عن حبكة الفيلم منفردة لأن الفيلم هو(سيناريو) ،ولا يمكن فصل الحبكة عن السيناريو ،لأن الحبكة في السينما تتم عن طريق السيناريو ، فلا بد من الكلام عن السيناريو .

والسيناريو السينمائي به ميزات لا يمكن تواجدها في المسرح أو أي وسيلة أخرى ، والميزة التي تتمتع بها السينما ويفتقر إليهاالمسرح ،هي إمكانية تصوير الأحداث في أي زمان ، وفي أي مكان ، حتّى ولو كان الزمان خيالي ، وكذلك المكان خيالي ، لأن العدسات السحرية للكاميرا مع استخدام بعض الحيل السينمائية[2] يمكنهاأن تفعل ما يشبه المعجزات . وعلى هذا الأساس فكاتب السيناريو لا يتقيد بأزمنة معينة ، أو أمكنة ، بل إنه يطلق لنفسه العنان ، ويكتب أحداثه لتصور في

---

(1) كتاب (طبيعة الدراما) ص 20

(2) انظر : د.سيد علي (تكنيك الخدع السينمائية) الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1978 م

الأزمنة والأمكنة التي يرغب فيها ، والتي تتطلبها طبيعة الأحداث ، مهما تعددت هذه الأمكنة والأزمنة ، فلا قيود في السينما ، لأن الفيلم الواحد يمكن تصويره في كل بلاد العالم ـ على سبيل المثال ـ وممكن أن تغطي أحداث الفيلم الواحد مئات ، بل ألوفاً من السنين . بعد ذلك يمكن أن نتكلم عن السيناريو كأساس للفيلم السينمائي .

السيناريو هو الفيلم :

«إن فن الفيلم ـ أي فيلم، حتّى أبسطه ـ هو فن سرد القصة بالصور»[3] « والسيناريو عبارة عن فيلم على الورق »[4] قد تستغرق كتابته عدة شهور أو سنوات، ولكنه وقت غير ضائع، فكلما زاد وصفًا ودقة، كلما سهل التنفيذ الفعلي للفيلم.

والسيناريو يستمدّ وجوده من عمل أدبي سابق ، سواء كان قصة قصيرة ، أو رواية طويلة ، أو مسرحية ، أو عمل إذاعي ، أو خبر في جريدة ، أو حادث في قضية ، أو اقتباس عن فيلم سينمائي سابق ، أو قد يكون مكتوبًا مباشرة للسينما . وهو في جميع مراحل إعداده المختلفة يعتبر عملية خلق جديدة من حالة معينة إلى أخرى مغايرة تماما في طبيعتها ، أي من حالة نص أدبي مكتوب مثلاً إلى فيلم سينمائي يتكوّن من الصورة والصوت أي يكون بمثابة الكساء الذي يكسوبه« السيناريست » الفكرة ، أو هو الشرح المفصل للفكرة بأسلوب الشاشة ، وبيان شامل كامل بكل صغيرة وكبيرة تظهر في الفيلم ، لا سيما المشاهد والحركات والحوار والمناظر...إلخ ..[5]

وأول خطوة بالنسبة لكاتب السيناريو هي اختيار موضوع الفيلم الذي سيكتب له السيناريو ، ويجب أن يكون الموضوع مثيرًا لاهتمام أكبر عدد من الناس ،

---

(3) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ، ص 8 .

(4) أندرو بوكانان (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ، ترجمة : أحمد الحضري ، الناشر : دار القلم ـ القاهرة (د.ت) ، ص 33 .

(5) محيي الدين القابسي (الموسوعة السينمائية) ، الجزء الثاني (كيف يصنع الفيلم) ، الناشر . مكتبة المعارف ، بيروت ، الطبعة الأولى ، يناير سنة 1960 ، ص 16 .

وذلك بأن يكون مستمدًا من الأحداث أو العوامل التي تؤثر في البشر جميعا ، بالإضافة إلى أن الموضوع يجب أن يثير الكاتب نفسه عاطفياً حتّى يتخطى مراحل عملية الخلق الشاقة .

وقد يبدو سخيفًا أن نقول بثقة وتأكيد إنه لا بد للفيلم من قصة أو موضوع ، بالرغم من الأفلام العديدة التي تزدحم بها دور العرض المصرية التي تفتقر إلى الموضوع ، وخصوصًا في السنوات الأخيرة في السبعينيات والثمانينيات، لأن كثيرًا من المنتجين في مصر ـ بل وفي دول كثيرة ـ يعمدون إلى صنع أفلام تعتمد على الغناء والموسيقى والرقص ، دون أن يولوا القصة أي اهتمام يذكر ، مكتفين فقط بربط عدد من الحوادث مع بعضها ، ثم حشو هذا الهيكل بالمناظر المثيرة . وأغلب الأفلام المصرية تندرج تحت هذه النوعية من الأفلام . ويكفي قرار السيد وزير الدولة للثقافة بمنع عرض أحد الأفلام عام 1984م .

والقصة لا بد أن يكون لها أركان أو أسس ، ويجب توفر هذه الأسس في القصة السينمائية بصورة مختلفة عن القصة المطبوعة .

والقصة السينمائية الجيدة هي التي يقوم الصراع فيها على مثلث ، تمثل رؤوسه الشخصيات الرئيسية في الفيلم فمثلاً إذا رمزنا للشخصيات الرئيسية بالأحرف الآتية : أ ، ب ، ج . وكل حرف منها يمثل زاوية من زوايا المثلث . هذه الشخصيات في صراع مستمر طوال الفيلم، فلو فرضنا أن (أ) ، (ب) ، رجلان يتصارعان على حب امرأة هي (ج) ، لكان لدينا قصة جيدة ، وخصوصا إذ كانت مثلاً (ج) قد تزوجت من (أ) رغم أنها لا تحبّه ، ولكنها تحب (ب) الذي يبادلها نفس الحب . والمطلوب إيجاد علاقات بالسالب والموجب بين كل الشخصيات لكي يتمّ التفاعل ، ويساعد ذلك على نمو الشخصيات وتصاعد الصراع .

وهذا القياس ليس نموذجًا ينطبق على جميع أنواع القصص بالطبع ، ولكنه يعطي لمحة أو فكرة للمؤلف السينمائي الذى بصدد كتابة فيلم ما .

والشرط الأساسي في القصة السينمائية هو أن يتمكن المؤلف من اجتذاب

المتفرجين بصورة تلهيهم عن إحساسهم بأنهم في دار للسينما ، وهذا يتطلب وجود المفاجآت واستخدام وسيلة التشويق لجذب انتباه المتفرج .

فمثلاً لدينا في القصة شخصية في مأزق ما ، واتصلت بصديق لها لنجدتها بسرعة ، فمن الأفضل ألا يصل هذا الصديق بسرعة وبسهولة ، فيمكن أن يتعطل هذا الصديق في الطريق مثلاً لأي سبب من الأسباب ، كأن تتعطل سيارته ، أو أن يستوقفه رجل المرور لتجاوزه حدود السرعة . كل ذلك من أجل جعل المتفرج متشوقًا راغبًا في معرفة مصير الشخصية التي طلبت النجدة .

وبعد وجود الفكرة التي سيعالجها السيناريست ، ما هي المراحل التي ستمر بها هذه الفكرة إلى أن تصبح فيلمًا ؟ وللإجابة على هذا السؤال نجد أن « المراحل العديدة التي يجب أن يمر خلالها الفيلم حتّى اللحظة التي تستعد فيها الكاميرا للدوران : أولا : هناك الفكرة ، ثانيا : المعالجة ، ثالثًا : السيناريوَ ، رابعًا : إعادة ترتيب كل المناظر للحصول على السيناريو التنفيذى »[6] أو سيناريو التصوير ، وهو المرحلة الأخيرة التي يكتبها السيناريست ، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هي تنفيذ هذا السيناريو . وغالبًا ما يشارك مخرج الفيلم السيناريست في كتابة سيناريو التصوير ، حتّى يكون ملمًا بوجهة نظر السيناريست لكي يستطيع بلورتها أثناء التصوير ، وكذلك حتّى تتقارب وجهة نظر المخرج مع وجهة نظر السيناريست .

والفكرة هي البذرة الأولى في الفيلم ، بحيث يمكن إذا تمت تنميتها بالقدر الكافي أن تخلق فيلمًا . وتُعرف تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها على الورق (بتحضير المعالجة) ، وهي الخطوة التنفيذية الأولى للفيلم ، « وتبدو كسجل قصير بسيط في كتابته للموضوع المقترح ، وتنحصر قيمتها في تسلسلها ، فكل حادث يؤدي منطقيًا وبسهولة إلى الحادث الذى يليه . ويجب المحافظة على جذب الاهتمام خلال السرد ، وذلك عن طريق التصميم المتقن لواقع الأحداث الهامة ، بحيث يصبح الحادث التالي أكثر أهمية من السابق.»[7]

---

(6) كتاب (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ، ص 36ـ37 .

(7) المرجع السابق ، ص 34 .

وتعتبر المعالجة باختصار هي نظرة عامة للفيلم بدون تفاصيل فنية كثيرة ، وبدون تفاصيل للمناظر التي ستصور ، وتعتبر الهيكل الأساسي أو العامود الفقري بالنسبة للسيناريو .

وهذه المرحلة الوسيطة بين القصة الأصلية وبين سيناريو التصوير لضرورية جدًا ، فهي مختصرة عن سيناريو التصوير ، وخالية من العوامل التكنيكية ، وتعطى السيناريست الفرصة لإضافة الكثير من اللمسات البارعة ، والأفكار البراقة بدون كتابتها بالتفصيل . وتعتبر المعالجة بمثابة أرضية اختبار جيدة للأفكار الجديدة ، وطالما كانت المعالجة كاملة وجيدة ، فسوف يكون السيناريو سهلاً وجيدًا في نفس الوقت .

وتتطور الفكرة أو الخطة في المعالجة بوصف أحداثها في لغة سهلة خالية من الإصطلاحات ، وعندما ينتهي الكاتب من مراجعتها بحيث تروى قصة تبدأ بتشويق ، وتستطرد منطقيًا بحيث يزداد الإهتمام الدرامي باستمرار ، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية . ومن هنا تأخذ في الصعود تجاه الذروة التي تعلو كل ما سبقها . عند ذلك يبدأ السيناريست في تحضير السيناريو ، وهو كما قلت من قبل يعتبر الخطوة الثالثة التي يخطوها السيناريست بفيلمه قبل التصوير .

والسيناريو Script هو تحسين للفكرة الأصلية التي مرت بمرحلة المعالجة ، وستصبح الآن سجلاً لعدة مناظر سينمائية . مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع ، يحمل كل منها رقمه وموضحًا به مكان حدوثه[8] .

وهذه المرحلة ، وهي مرحلة السيناريو تعتبر اختزالاً لسيناريو التصوير ، الذى هو قاعدة واضحة مفصلة لكل ما يراد تنفيذه أثناء التصوير ، وفيه يتم تحديد مكان وضع الكاميرا في كل لقطة ، وماذا ستفعل الكاميرا إذا تحركت ، كما يتضمن السيناريو كل كلمة في الحوار ، وكل صوت مطلوب سماعه لدى المتفرج .

وعلى السيناريست أن يكتب بمنتهى الوضوح ما يفكر فيه بالنسبة للمشهد لقطة لقطة ، وتحديد القطع بين كل لقطة وأخرى تفصيلاً . وكلما زادت التفاصيل الفنية في

---

(8) نفس المرجع السابق ، ص 35 .

سيناريو التصوير كلما كان له تأثير أفضل على الفيلم .

ويعتمد السيناريو اعتمادًا كليًا على الحركة ، حيث إنها المادة الأساسية لسيناريو الفيلم ، والكاميرا تلتقط الحركة بما يسمى باللقطة السينمائية . « واللقطة السينمائية هي شريط من الباغة (السيلولويد)صور بدورة واحدة متصلة للكاميرا . »[9] وفي كل مزة تتوقف الكاميرا فيها عن التصوير يكون ذلك علامة إنتهاء لقطة سينمائية . وكذلك عندما تنتقل الكاميرا من مكان صورت به إلى مكان آخر لتصور به ، وتبدأ في التصوير في هذا المكان الجديد ، فإن ذلك علامة إبتداء لقطة جديدة . وسيناريو الفيلم يتكون من العديد من المشاهد ، والمشهد يتكون من العديد من اللقطات ، مثلما تتكون القصة من العديد من الفقرات ، وكل فقرة من العديد من الجمل إذن اللقطة السينمائية بمثابة جملة السينمائي. ومجموعة اللقطات المكونة للمشهد الواحد إذا لصقت ببعضها يتكون لدينا جزءٌ مفهومٌ من قصة الفيلم .

وكما أن القصة تتكون من فصول .والفصول تتكون من فقرات ، فإن الفيلم يتكون من بكرات ، وتسمى فصولاً ايضا ، والفصول تتكون من مشاهد .

إذن فأي فيلم يتكون من عدد من البكرات ، كل بكرة تتكون من عدد من المشاهد ، وكل مشهد يتكون من عدد من اللقطات . تمامًا مثل القصة التي تتكون من عدد من الفصول ، وكل فصل يتكون من عدد من الفقرات ، وكل فقرة تتكون من عدد من الجمل .

مرة أخرى نعود إلى السيناريو أو إلى المرحلة الثالثة بالنسبة لمهمة السيناريست . وهي أنه على كاتب السيناريو أن يراعي التوقيت . ففي اللحظات التي يكون الجمهور فيها على وشك أن يمل من نوع معين من الحركة ، أو من مجموعة من الشخصيات ، أو من منظر خلفي معين ، أو من أي شيء آخر ، يقوم السيناريست بتقديم شيء جديد . ولكن يجب مراعاة أن « هذا التقديم يتطلب توقيتا دقيقا ليسمح بتطور الشخصيات والمواقف حتّى تصل إلى الحد الأقصي للدراما »[10]

(9) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ، ص 29 .

(10) نفس المرجع السابق ، ص 47 .

البـــــناء :

بناء القصة في الفيلم لا يخرج بصفة عامة عن بناء القصة بالمفهوم التقليدي المعروف الـذي تـعـرضـنا له بالتفصيل في الفصل الخاص بالمسرح ، من أن العمل يتضمن البداية ، والوسط أو التأزم ، ثم النهاية أو الإنفراج .

وفي البداية ، كيف يبدأ السيناريست فيلمه ؟

هناك طريقة البداية الدرامية المفاجئة . وميزة هذه البداية أن السيناريست يستحوذ على انتباه المتفرج منذ اللحظة الأولى ، ولكن لهذه الطريقة عيبين :

الأول : هناك دائما احتمال أن يكون المتفرج لم يستقر بعد في كرسيه ، أو لم يستعد نفسيًا لتلقي الهجوم ، أو أن يكون بعض المتفرجين لا يزالون في طريقهم إلى المقاعد .

الثاني : أن البداية المفاجئة لا تعفي السيناريست من ضروة عمل التمهيد أو التقديم ، سواء للموضوع ، أو الشخصيات الرئيسية ، أو المواقف . وأمام هذه المهمة يجب أن يـزيـد جـيـدًا تـأثير وجـدة هـذه البداية المفاجئة قبل أن يقبل عليها ويستخدمها .

أما الطريقة الثانية لبداية الفيلم ، فهي الطريقة المعتادة التقليدية في الكشف والتمهيد للموضوع والشخصيات والأحداث والمواقف ، مثل المسرح تمامًا ، وهذه الطريقة في رأيي أشد تأثيرًا من الطريقة السابقة .

وهناك طريقة أخرى ، وهي عملية تآلف بين الطريقتين السابقتين . فيستخدم كاتب السيناريو الطريقة الأولى للحظات ، حتّى يستطيع أن يجذب إنتباه المتفرج ، ثم يتم الإستـمـــرار بـعـد ذلك بـالـطريقة الثانية ، وهي الكشف عن الموضوع ، والشخصيات ، والمواقف .

ولكن ، أي هذه الطرق أفضل ؟

بـالطبع لا يمكن القول بأن الطريقة الأولى أفضل من الثانية والثالثة ، أو العكس مثلاً ، فـالـحكم على ذلك يرجع إلى السيناريست نفسه ، و إلى طبيعة الموضوع

الذي يعالجه ، وإلى المعالجة العامة ، وإلى ذوقه كفنان .

ويجب أن نعلم أن السيناريست غير ملزم بأن يقيد نفسه بذلك القالب التقليدي لتقسيم الفيلم إلى بداية ووسط ونهاية ، إلا أنه يجب أن يضع هذا التقسيم في رأسه أثناء المعالجة.

وبعد البداية ، يبدأ الجزء الثاني من قصة الفيلم ، وهو في العادة أسهل من الجزء الأول ، فيبدأ السيناريست الاهتمام بالشخصيات ، وبالمواقف التي وضعهم فيها . ولكل سيناريو شخصية أساسية أو رئيسية تقريباً ، بالإضافة إلى وجود بعض الشخصيات الأخرى التي تقف مع الشخصية الرئيسية أو ضدها .

ويجب أن يأخذ السيناريست بعقدة قصته وأطرافها ، ويتابعها من خلال الأحداث التي تدور حول الشخصية الرئيسية في محاولة للوصول إلى الحل الأخير عن طريق الشخصيات المرسومة جيداً ، وهم يساعدون أو يعرقلون ، في صراع عنيف مع أو ضد الشخصية الرئيسية بتشويق وإحكام .

وهكذا يكون الصراع بين الشخصيات المختلفة ، هذا الصراع الذي هو روح القصة الدرامية ويستمر هذا الصراع حتّى الذروة في نهاية الفيلم ، بغض النظر عما إذا كانت النهاية سعيدة أو غير سعيدة تبعاً للشكل الذي يكتبه السيناريست .

وفي أغلب السيناريوهات ، كما في أغلب الأعمال الدرامية الأخرى ، نجد الشخصية القوية الهامة التي يتحمل صاحبها المسئولية الكبرى في القيام بالتمثيل وتحريك الأحداث ، وهذا الشخص هو ما تعارفنا جميعًا على تسميته « بالبطل أو البطلة » وهذه الشخصية لا بد أن تتميز بشيء غريب يجعل منها بطلاً له أهداف وأغراض يعمل على تحقيقها ، ومبدأ يتولّى الدفاع عنه ، وفي سبيله يمر بما يمر من أحداث ، ويتعرض لما يتعرض له من مآزق .

وكاتب السيناريو يتوخى دائمًا أن يربط بين شخصياته باستمرار ، الأمر الذي يتطلب منه خلق الحوادث التي تؤدي إلى هذا الربط المطلوب ، ويجب عليه أن يضع في اعتباره أن أي حادث في السيناريو إذا لم يكن يخدم الفكرة الأساسية ويوضحها ، ويهيء أذهان المتفرجين للحادث الذي يليه ، جاء حشوًا بالسيناريو يمكن حذفه .

وإذا ما وجدنا أن الفيلم محشو بالحوادث التي لا معنى لها ، ندرك أن كاتب السيناريو ضعيف ، غير متمكن من فن كتابة السيناريو.[11] ولذلك يجب أن تكون كل جملة ، وكل حركة ، وكل حادث ، في خدمة الفكرة الأساسية ، وتوضيح المعنى المراد توصيله ، والأخذ بخط سير العقدة إلى الذروة . أي أن أي شيء في السيناريو لا بد له من وجود المبرر الدرامي في علاقة الشخصيات ببعضها ، أو بدفع خط سير الحوادث إلى الأمام تجاه القمة .

وباهتمام السيناريست بالشخصيات ، وبالمواقف التي وضعهم فيها ، يبدأ الفيلم في دخول مرحلة التوقيت ، والتي تحدثت عنها من قبل ، وعليه ألا يترك الفيلم يهرب أو يجري منه في هذه اللحظة ، فعليه أن يراقب الايقاع بدقة ، ويتقدم به تدريجياً ، ويستمر بالسرعة المناسبة وفي الزمن المناسب . ويجب أن يضع ذلك أمامه من المرحلة الثانية ، وهي مرحلة المعالجة . أما عند كتابة سيناريو التصوير ، فهو يستطيع أن يلائم الايقاع بالسرعة المطلوبة بالضبط . علماً بأن عملية المونتاج هي التي تتحكم في النهاية في الايقاع الخارجي للفيلم .

وبعد ذلك تأتي نهاية الفيلم ، ويجب أن تكون بنفس القوة التي بدأ بها . والنهاية شيء صعب في أغلب الأحيان ، ففي أحيان كثيرة يرغب السيناريست أن ينهي الفيلم بمفاجأة، ولكن هناك دائمًا خطر ألا تكون النتيجة مفاجأة بالنسبة للمتفرج. وفي أحيان أخرى تكون النهاية متوقعة، أي أن المتفرج يكون مدركًا للنهاية من خط سير الأحداث وتطورها. فمن الطبيعي أن يدرك أن القاتل سيتم القبض عليه في النهاية لمعاقبته، هنا على كاتب السيناريو أن يتجنب مشكلة التأكيد على حقيقة القاتل وأنه سوف يتم القبض عليه لكي يعاقب، ولكن عليه أن يركز على كيفية حدوث هذا.

ويجب أن تكون النهاية منطقية ، أي نابعة من حتمية تسلسل الأحداث في

---

(11) كتاب (كيف يصنع الفيلم) ، الموسوعة السينمائية ، جـ 2 ، ص 22 .

الفيلم ، ونابعة من حتمية الموضوع ، لأن المنطق يجعل من نهاية الفيلم شيئًا حتميًا ، وعلى كاتب السيناريو أن يبتعد بقدر الإمكان عن استعمال العناصر الخارجية في إنهاء أحداث فيلمه . ففي أحيان كثيرة يجد السيناريست نفسه قد وصل إلى ذروة الأحداث ، ولا يجد وسيلة ينهي بها تلك الأحداث ، فيلجأ إلى عنصر من خارج العمل الدرامي ليريح نفسه ، وليخرج نفسه من المأزق الذي وقع فيه . والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة . ففي أفلام مصرية كثيرة ، بعد أن يكون السيناريست قد عالج موضوعه معالجة جيدة يجد نفسه حائرًا ، كيف سينهي تلك الأحداث المتشابكة؟ إنه يستخدم سيارة مثلاً ، وهي عنصر خارجي لتصدم البطل أو البطلة ، وتضع حدًا للأحداث ونهاية لها. وبذلك يكون السيناريست قد وفر على نفسه مشقة التفكير في نهاية منطقية نابعة من تسلسل الأحداث وتصاعدها.

وعندما ينتهي كاتب السيناريو من المرحلة الثالثة ، أي عندما ينتهي من إعداد السيناريو الخاص بالفكرة التي يقوم بمعالجتها ، عليه بعد ذلك أن يبدأ في كتابة سيناريو التصوير . وهو بمثابة المرحلة الأخيرة للسيناريست ، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هي تنفيذ هذا السيناريو ، وغالبًا – كما قلت – يشارك المخرج السيناريست في هذه المرحلة .

وسيناريو التصوير يحتوي على تحركات الكاميرا ، ووضعها أثناء التصوير ، والعلامات المميزة في السيناريو ، ثم تتابع اللقطات بأرقامها وأحجامها ، ومقاس العدسة ونوعها ، وفي بعض الأحيان بالنسبة للسيناريوهات العالمية يتم كتابة الزمن الذي تستغرقه كل لقطة . كل ذلك بالتفصيل .

وعندما يستعمل السيناريست حركة الكاميرا ، لا بد أن يذكر الأنواع المختلفة منها ، واستعمالها في هذه اللقطة أو تلك . فمن حركة استعراضية سواء يمينًا أو شمالاً ، إلى لقطة ما ، أو حركة عمودية (بان) أو (أوتلت) سواء لأعلى أو لأسفل ، إلى لقطة أخرى ، أو حركة أمامية أو خلفية ، وهي ما تسمى بالتتبع للأمام أو للخلف .. وغير ذلك ... *

وبالطبع ، عندما يستعمل السيناريست هذه التحركات فلا بد أن يكون مدركًا لها ، وأن يكون على دراية تامة بماهية كل نوع منها ، وكيف ولماذا تستعمل ،

(*) أنظر الملحق .

وضروريتها بالنسبة للعمل ، وتأثيرها الدرامي ، واختلاف تأثير كل حركة عن الأخرى .

وبعد تحركات الكاميرا ، يذكر السيناريست الأنواع المختلفة للقطات *. وهي ما تنتج عن المسافات المختلفة بين الكاميرا وموضوع التصوير ، أو اختلاف حجم العدسة ، أو اختلاف وضع الكاميرا .

وتبدأ هذه اللقطات من اللقطة الكبيرة جدًا إلى اللقطة البعيدة أو الطويلة جدًا ، والأولى يمكن أن تحتوي على منظر لمقبض باب وهو يتحرك من الخارج مثلاً ، أو لعين شخص معين ، أو لأذن شخص ما ، أو لجزء من جسم هذا الشخص أو غيره ، كالوجه من أعلى الرأس إلى أسفل الذقن . أما اللقطة الثانية أو الأخيرة فتستعمل لتغطية مساحة كبيرة من الحركة على الشاشة ، مثل مشاهد المعارك الحربية ، أو المطاردات وغيرها . وبين اللقطتين توجد أحجام مختلفة من اللقطات .

وبالرغم من أن هذه اللقطات وأنواعها تعتبر ألف باء التصوير السينمائي ، إلا أن كثيرًا من الأفلام الممتازة لا يتحتم استعمال جميع هذه اللقطات فيها كما هي بالتحديد . بل يمكن التغيير فيها .

وبعد اللقطات تأتي العلامات المميزة في السيناريو ، ويطلق عليها اسم التقطيع . وتشتمل أساسًا على : الظهور التدريجي ، الإختفاء التدريجي ، المزج ، والمسح ... إلخ ، ** وهي بمثابة علامات الترقيم في العمل الأدبي من فصلة ، فصلة منقوطة ، نقطة ، شرطة ، استفهام ، وتعجب... إلخ. إلا أن الأستاذ صلاح أبو سيف ، المخرج المصري الكبير ، يضع اختلافًا بين السيناريو وعملية التقطيع ، فهو يسند مهمة التقطيع إلى المخرج ـ لأنه هو الذي يقوم بكتابة سيناريوهات أفلامه بنفسه ، فيقول : «إن السيناريو سرد لأحداث في شكل صورة وحوار ، أي الحركة والحوار» [12] . وهذا لا أختلف معه فيه. ولكنه أصر على القول بأن المرحلة الرابعة من إعداد السيناريو وهي

(*) انظر الملحق .

(**) أنظر الملحق .

(12) صلاح أبو سيف (السينما فن) ، الناشر : دار المعارف العدد 21 من سلسلة كتابك ، القاهرة سنة 1977 ، ص 5 .

كتابة سيناريو التصوير ليست من مهمة السيناريست، بل هي مهمة المخرج، وذلك حينما يقول : «إن المهمة الرئيسية للمخرج تتمثل في تحديد حجم اللقطة، وحركة الكاميرا، وحركة الممثل، واختيار الزاوية وشكل التتابع، وأسلوب الإنتقال من لقطة لأخرى، وكذلك من مشهد لآخر»[13] .

قد يكون هذا التعريف مفيدًا في حالة ما إذا كان المخرج هو كاتب السيناريو ، ولكن إذا كان المخرج غير كاتب السيناريو ، فمن الطبيعي أن يقدم السيناريست تصوره للفيلم على الورق ، أن يحدد حجم اللقطة ، حركة الكاميرا ، حركة الممثل ، اختيار الزاوية إن أمكن ، شكل التتابع وأسلوب الانتقال من لقطة إلى أخرى ، أو من مشهد إلى آخر . ومن الطبيعي أن يتعاون معه المخرج في ذلك ، وإلا فأين السيناريست .

وقد يكون صلاح أبو سيف محقًا في قوله ، لأنه لم يجد أحدًا من كتاب السيناريو في مصر يكتب له السيناريو الكامل ، لأن أغلب كاتبي السيناريو في مصر يلجأون إلى الطريق الأسهل في الكتابة ، ويغضون النظر عن كتابة نسخة التصوير لكونها صعبة ،و ذلك إما لعدم تمكنهم من كتابتها ، أو لأنهم يكتبون الأسهل فقط ، ويتركون الأصعب للمخرج بحجة أن ذلك من اختصاصه . ونتيجة لهذا الاختلاف في الرأي فإن كثيرًا من الافلام يجدها السيناريست بعد تصويرها مختلفة تمامًا عما كتبه ، أو مختلفة تمامًا عن وجهة نظره ، لأنه لم يكتب سيناريو التصوير بنفسه ، ولم يشارك المخرج في كتابته ، فقد كتبه المخرج وحده من خلال رؤيته هو فقط .

نعود إلى العلامات المميزة في السيناريو ، وأن السيناريست يجب أن يكون ملمًا بتأثير كل علامة أو وسيلة عن الأخرى ، وظروف وإمكانية استخدامها ، تمامًا ككاتب القصة الذي لا يستطيع أن يضع علامة الا ستفهام بدلاً من الفصلة ، أو أن يضع علامة التعجب بدلاً من النقطة . فلكل علامة معنى معين ، وغرض معين ، ووظيفة معينة .

---

(13) المرجع السابق ص 25 .

وبعد الانتهاء من هذه العناصر التكنيكية الضرورية ، يصل السيناريست إلى مرحلة التتابع في السيناريو ، وهي تلك المرحلة التي تجعل الحركة تتدفق بنعومة ويسر . ويجب أن يعمل السيناريست على هذا التتابع ابتداء من إعداده للمعالجة . ومعنى النعومة واليسر هنا ألا يكون الإنتقال من مشهد إلى آخر بالقفز ، ولكن بالإنسياب ، حتّى يتم الإنتقال من نهاية المشهد إلى بداية المشهد الذي يليه برقة ، حتّى لا يكون مفاجئًا عنيفًا على المتفرج . وأن يكون هناك ترابط عضوي بين كل مشهد والذي يليه . أي أن كل مشهد يؤدي للمشهد التالي بحتمية درامية ، تمامًا مثل المسرح والإذاعة والتليفزيون . حتّى لا يكون هناك انتقال مفاجىء ليست له ضرورة درامية ، أو مبررات تؤدي إلى ذلك .

إلا أننا نجد في بعض أفلام المذهب الطليعي ما يخالف كل تلك الأسس، فكثيرًا ما نجد نقلات مفاجئة مختلفة، لا تتبع التسلسل المنطقي، ولا حتمية بناء المشاهد. ولهم في ذلك السبيل آراء كثيرة، لسنا بصدد الحديث عنها.

وتبقى بعد ذلك مهمة ترقيم اللقطات . أي وضع رقم مسلسل أمام كل لقطة ، حتّى يسهل ذلك من عملية تصوير اللقطات ، وكذلك يسهل من عمليّتي الدوبلاج والمونتاج .

الفصل الخـــامس

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر في السينما

الموسيقى و المؤثرات الصوتية والمناظر في السينما :

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم تعتبر من الأصوات التي تصاحب الفيلم ، والأصوات في الفيلم تنقسم إلى قسمين أساسيين .

أولاً : الأصوات الطبيعية : وهذه الأصوات يمكن إدراكها في الطبيعة ذاتها ، مثل أصوات الرياح ، الرعد ، المطر ، الأمواج ، الماء الجاري ، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة، وما إلى ذلك من أصوات في الطبيعة.

ثانيًا : الأصوات البشرية : وهي تلك الأصوات التي يصدرها البشر ، أو التي يشارك البشر في صنعها ، وعلى سبيل المثال :

أ ـ الكلمات الصوتية: وهي كلمات الحوار التي تصاحب الصورة، وصوت الكلمات، يكون جزءا أصليا من الجو الحقيقي للفيلم .

ب ـ أصوات الآلات الميكانيكية : مثل أصوات الآلات ، السيارات ، الطائرات ، السفن ، القطارات ، الضوضاء في الشوارع ، وباقي الأجهزة ... إلخ .

ج ـ الموسيقى : وهي عنصر صوتي يصنعه الفرد بنفسه ، والموسيقى في الفيلم ، [1] إما أن تكون موسيقى تصويرية ، أي أنها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث ، وفي نفس الوقت قد تكون تعبيرية أكثر منها تصويرية ، من أجل التعبير عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية مثلاً ، أو التي تعيشها . وإما أن تكون الموسيقى مصا حبة للكلمات ، أو بمعنى أدق (مغناه) أي أنها تكون لحنًا لكلمات أغنية ، أو أن تكون موسيقى لرقصة ما .

والموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم ليست إضافة بسيطة الى الصورة ، ولكنها تُستخدم في الفيلم لكونها أصبحت عنصرا من عناصر الفيلم السينمائي منذ أصبح الفيلم ناطقا بعد أن كان صامتًا ، وتعبر تعبيرًا قويًا واضحًا عن حوادث الفيلم ، بحيث

---

(1) مارسيل مارتن (اللغة السينمائية) ، ترجمة : سعد مكاوي ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة أغسطس 1964 ، ص 110 .

يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم .

والموسيقى تضفي على صالة العرض جوًا يساعد المتفرج على الإندماج في جو الفيلم ، وتساعد هذه الأصوات ـ الموسيقى والمؤثرات الصوتية ـ مهندس المناظر ، ومصمم الملابس ، والسيناريست في تصوير جو القصة وتجسيد أحداثها .

وبالنسبة لأفلامنا العربية ، والمصرية على وجه الخصوص ، نجدها مليئة بالأغاني التي ليس لها مناسبة على الإطلاق ، وكذلك زاخرة بالموسيقى الراقصة التي لاهدف درامي لها ، ولكن من أجل جذب المتفرجين فقط ، أي أنها عملية تجارية أكثر منها أي شيء آخر .

والصوت في الفيلم ، أو المؤثر الصوتي ، يكون الغرض من استخدامه هو عمل قيمة تآلفية بالنسبة للصورة ، أي أنه يتآلف معها لإبراز معناها .

أما بالنسبة للمناظر ، والديكورات ، فأعتقد أنه لا بد من الحديث عن الملابس والاكسسوارات بجانب المناظر ، لأني أعتبرهم جميعًا وحدة واحدة لا تتجزأ . لأن الملابس عنصر نوعي سينمائي ، ودورها في الفيلم لا يختلف عن دورها في المسرح ، « مع فارق بالغ الحساسية ، إذا أن ملابس السينما أقل (نمطية) وإن كانت أكثر (نموذجية) من ملابس المسرح » . (2)

ولا بد من انسجام الملابس التي يرتديها الممثلون مع الموضوعات التي يمثلونها ، وينبغي أن تكون الملابس مطابقة للحقيقة إلى الحد الذي يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة . وعلى هذا الأساس ينبغي أن تكون الملابس التي يرتديها الممثلون ملائمة للظروف التي تقع فيها حوادث الفيلم فيتم تحديد الملابس المناسبة لمكان وزمان الحدث ، وخصوصًا إذا كان الفيلم تاريخيًا مثلاً فيجب تحري الدقة التامة في اختيار الملابس التي تطابق عصر القصة.

والملابس في السينما تجعلنا نتعرف على زمان الأحداث ومكانها ، ونوعية الشخصيات ، ويعتبر الملبس وسيلة رئيسية للتعرف كما لو كان بطاقة شخصية ، أو هوية .

---

(2) كتاب (اللغة السينمائية) ، ص 58 .

والملابس في السينما تحدد جنسية الشخصية ، فإذا ارتدت شخصية من الشخصيات (العقال) أدرك المشاهد أن هذه الشخصية عربية ، وجلود الدببة تذكرنا ببلاد الإسكيمو ، والكيمونو يذكرنا باليابان ... إلخ .

وكذلك تحدد الطبقة الإجتماعية للشخصية ، وتحدد لنا الفروق الطبقية بين بعض الشخصيات وبعضها الآخر ، فابن الباشا ملابسه تختلف عن ملابس ابن الفلاح ، وابن الوزير ملابسه تختلف عن ملابس ابن العامل ، وما إلى ذلك من اختلاف طبقي .

بالإضافة إلى ذلك ، فاختيار نوعيات معينة من الملابس بالنسبة لشخصية ما ، يحدد طبيعة مزاج هذه الشخصية ، وكذلك حالتها النفسية .

ولا ننسى أنه بفضل استخدام الألوان في السينما ، أضيفت إلى وظائف الملابس وظيفة جديدة ، ألا وهي خلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة ، فيمكن تتبع التطور العاطفي لإحدى الشخصيات باستخدام الألوان في الملابس ، فلا يصح أن يكون تغير لون الملابس مجاني، بل لا بد أن يكون له وظيفة. فلو فرضنا ان لدينا شخصية فتاة، ولنرمز إليها بحرف (أ)، هذه الفتاة تحب شخصًا وليكن (ب)، ولكنه لا يحبها، في حين أن هناك شخصًا آخر يحبها هو (ج) وهي دائمًا تنفر منه.

وإذا حاولنا أن نستفيد من ألوان ملابسهم جميعًا ، فسنجد أن (ب) دائمًا يرتدي الملابس التي يغلب عليها اللون الأحمر ، ولأن الفتاة تشعر أنها مرتبطة به وجدانيًا تجد نفسها تحب ارتداء الملابس التي تتصف باللون الأحمر. وبعد ذلك نجدها تقترب رويدًا رويدًا من (ج)الذي يوليها حبه ورعايته ، ومن خلال التضاد في العاطفة بين (ب)،(ج) تتحول (أ) إلى حب (ج) وتهجر (ب)، وعندما نشاهد الفتاة في هذا الموقف الأخير، نجدها قد تحولت بإحساس لا إرادي إلى ارتداء ملابس ذات ألوان فاتحة، يسود فيها اللون الأخضر الفاتح مثلاً، هذا التحول في اللون من الأحمر إلى الأخضر تدريجيا، أي رويدًا رويدًا، جاء بمقدار اقترابها من (ج) وندرك أن هذا اللون الأخضر هو اللون الغالب على ملابس (ج) نفسه. وهكذا نجد أن ألوان الملابس يمكن أن تلعب دورًا هامًا في التحول العاطفي للشخصية.

هذا ، بالأضافة إلى أن الألوان في الملابس ساعدت على توضيح الحالة النفسية

للشخصية أكثر من ذي قبل ، لأن الشخص الذي يحب إرتداء الملابس السوداء دائمًا له طبيعة تختلف عن الشخص الذي يحب ارتداء الملابس الملونة الزاهية مثلاً .

وهكذا نجد أن الألوان في الملابس تساعد الكاتب في رسم شخصياته، ومن ثم تساعد المخرج أثناء التصوير في تجسيد رؤيته للعمل.

أما المناظر والديكورات ، بالأضافة إلى الإكسسوارات ، فهي « بمثابة العصب الحساس في الفيلم ، أي بمثابة (اللحم) الذي يكسو العظم الذي يتألف منه هيكل الفيلم »[3]

والمناظر في الفيلم عدة أنواع ، وتختلف من موضوع فيلم إلى آخر . ومهما كان نوع قصة الفيلم والمذهب الذي تنتمي اليه . فلا بد لها من مناظر تجسم مكان الأحداث ، وتقربها إلى ذهن المتفرجين.

والمناظر تنقسم إلى نوعين : خارجية ، وداخلية .
«والمناظر الخارجية، تتمثل في كل مشهد يلتقط خارج الأستوديو. كالشوارع والصحاري، والبحار، والانهار، والغابات، والجو، والمناظر الخلوية».[4] وهذه النوعية من المناظر لا تتطلب أية تكاليف، لأنها قائمة بالفعل، ولا تتطلب إلا حسن الإختيار والذوق السليم، ودقة الفهم، وتحقيق الإنسجام التام بين أحداث القصة والمناظر.

أما المناظر الداخلية ، فتتمثل في كل مشهد يلتقط داخل الاستوديو . مثل مشهد في غرفة صالون ، بهو كبير ، غرفة مكتب ، نوم ، سفرة ، أو أي غرفة في أي منزل ، أو مكتب في شركة ... إلخ . وهذه النوعية من المناظر تتطلب تكاليف باهظة لإنشائها داخل الاستوديوهات .

ولكن ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالإهتمام ، إذ أنه يعطي الحرية الكاملة للسيناريست وللمخرج في خلق الجو المناسب للأحداث ، وهو في نفس الوقت يساعد على بلورة رؤية كل منهما ، لأن الديكور الداخلي . بمثابة تجسيد للحالة

---

(3) كتاب (الموسوعة السينمائية ـ كيف يصنع الفيلم) ، جـ 2 ، ص 66 .
(4) كتاب (الموسوعة السينمائية ـ كيف يصنع الفيلم) ، جـ 2 ، ص 69 .

النفسية للشخصيات في الفيلم .[5]

أما عن العلاقة بين الديكور في المسرح والديكور في السينما ، فالصلة بين الاثنين بسيطة ، لأن الديكور المسرحي في أغلب الأحيان يكون قائمًا على التصميم البسيط إلى أقصى حد ، بل إن بعض المسرحيات تمثل أمام ستار بسيط دون أي مانع ، ولكن ديكور الفيلم على العكس من ذلك تماما ، فاتجاه السينما يتطلب أن يكون الديكور دقيقًا في واقعيته حتّى يبدو الحدث صحيحًا[6] .

وأهم صفة يجب أن تكون في الديكور الجيد سواء كان داخلياً أو خارجياً هي أن يكون واقعيًا ، لأن ذلك يساهم في تجسيد الحدث، ويعاون على خلق الجو النفسي للأحداث ولكن الواقعية في الديكور قد تكون غير مطلوبة ، وذلك عندما يكون الموضوع نفسه الذي يعالجه الفيلم غير واقعي ، ولذلك لا بد أن يكون الديكور بمثابة لحن رمزي متآلف مع الموضوع نفسه .

أما بالنسبة للإكسسوار ، فهو يؤدي وظيفة هامة في الفيلم هو الآخر ، ويتمثل في الأثاث ، واللوازم التكميلية التي يحتاج إليها الفيلم ، كالمقاعد ، المناضد ، السيارات اللوحات ، أجهزة الراديو أو التليفزيون ، التليفونات ، الأطعمة ، والأسلحة ، وما شابه ذلك .

ويتم تنسيق الإكسسوار بوضعه في مكانه الملائم من أجل إيضاح الفكرة المقصودة من المنظر ، وعلى هذا يجب أن يكون الإكسسوار الموجود في المشهد مرتبطًا بأحداث هذا المشهد ، وبمنظر المشهد .

فعلى كاتب السيناريو أن يراعي طريقة اختياره للمنظر وتحديده له ، وكذلك ذكره للإكسسوارات الموجودة في هذا المنظر ، بحيث لا يذكر أي شيْ مجاني ، بل يجب أن يكون لكل شيْ وظيفة وارتباط أساسي بأحداث الفيلم . وكذلك على كاتب السيناريو أن يذكر تصوره عن نوعية الملابس التي ترتديها شخصياته في كل مشهد ،

---

(5) كتاب (اللغة السينمائية) ، ص 62 .

(6) نفس المرجع السابق ، ص 61 .

ومن الأفضل أن يحدد ألوانها، لأن الألوان كما ذكرت من قبل تلعب دورًا هامًا في رسم الشخصيات، وتجسيد أحداث الفيلم.

الفصل الســــادس

الفيلم والمونتـــاج

الفيلم والمونتاج :

« إن المونتاج هو أهم الأعمال السينمائية على الإطلاق ، إذ لا فائدة في الصور المتقنة ، والمشاهد الرائعة ، والقصة المحبوكة ، والتمثيل الجيد ، والإخراج الممتاز ، نقول لا فائدة في ذلك كله إذا تمت عملية المونتاج على شكل خاطىء ، أو بشكل مشوه ، غير فني »[1]

والمونتاج هو وسيلة التحكم في الايقاع الخارجي للفيلم عن طريق تجميع اللقطات التي تم تصويرها ، بالترتيب الذي ذكره السيناريست في سيناريو الفيلم ، بل ويمكن استبدال لقطة لتحل محل لقطة أخرى ، عن طريق تقديم لقطة عن لقطة ، أو تأخير لقطة عن لقطة ، وذلك من أجل المحافظة على إيقاع الفيلم من ناحية ، ومن أجل إحداث الأثر الدرامي المطلوب من ناحية أخرى .

إذن فالمونتاج هو فن تجميع لقطات الفيلم ، ووصلها ببعضها عن طريق أخصائي المونتاج . وهناك إمكانيات كثيرة لاستغلال المونتاج في الفيلم السينمائي بالإضافة إلى تجميع اللقطات ، فمثلا هناك ما يسمى (بمشاهد المونتاج) . ومشهد المونتاج الواحد « يعني مشهدًا تعبيريًا سريعًا لعدة لقطات منفصلة ، تتصل ببعضها بطريقة (المزج) أو(المسح) أو (طبع اللقطات فوق بعضها) ، وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن ، أو تغيير المكان أو أي تغيير آخر . »[2]

وعلى سبيل المثال ، إذا كان لدينا لقطة لطفل وهو يعبث في حاجياته ، يمكن بعد ذلك أن نعمل عملية مزج لوالدته وهي تطعمه ، ثم مزج على الطفل وهو نائم على السرير وبجانبه الطبيب ، ثم مزج للطفل وهو يصعد داخل أوتوبيس المدرسة ، ثم لقطة لنفس الشخص ولكن بعد أن صار فتى وهو يجلس على كرسيه أمام مكتبه في نفس الحجرة الخاصة به ليستذكر دروسه ، ثم مزج عليه بعد أن أصبح شابًا وهو

---

(1) كتاب (الموسوعة السينمائية) ، جـ 2 (كيف يصنع الفيلم) ، ص 80 .

(2) كاريل رايس (فن المونتاج السينمائي) ، ترجمة : أحمد الحضري ، الناشر : الدار القومية ، القاهرة سنة 1965 ، ص 159 .

يجلس على نفس الكرسي يستذكر دروسه ايضًا ، ثم ينتهي مشهد المونتاج هذا لنجد الأم تدخل على ابنها حجرته ، فنجد شعر رأسها قد أصابه الشيب ، فلقد مر حوالي عشرين عامًا منذ اللقطة التي كانت تطعم فيها ابنها حين كان طفلاً ، ثم ترجوه أن يدخل لينام كي يتمكن من الذهاب إلى الجامعة في صباح الغد .

ومشهد المونتاج السابق ، يمكن لإخصائي المونتاج أن يتحكم في الإيقاع الخاص به ، فالمشهد يحوي ست لقطات ، يمكن لكل لقطة أن تطول أو تقصر تبعًا للايقاع العام للفيلم ، واللقطات الست تابعت مرور الزمن بالنسبة للطفل ، إلى أن أصبح طالبًا في الجامعة .

وهكذا نجد أن مشهد المونتاج قد عبر عن مرور فترات من الزمن بين كل لقطة وأخرى ، حتّى إذا ما انتهى المشهد وجدنا أن هناك حوالي عشرين سنة قد مرت.

ويمكن أن يعبر مشهد المونتاج عن تغير المكان ، فمثلاً إذا كان لدينا شخص يسير في الشوارع بحثًا عن شيء معين ، فيمكن طبع صورة هذا الشخص على لقطات عديدة لأماكن مختلفة في الشوارع التي يبحث فيها ، من أجل الدلالة على أنه لم يترك شارعًا إلا وذهب إليه للبحث عما يريد . أو شخص تطبع صورته على لقطات مختلفة للقاهرة ممثلة في البرج أو الأهرام ، ثم لباريس ممثلة في برج إيفل ، ثم الولايات المتحدة الأمريكية ممثلة في تمثال الحرية ، ثم لندن ممثلة في ساعتها المشهورة أعلا برج بج بن ، وهكذا . فسيدرك المشاهد أن هذا الرجل سافر إلى كل هذه البلاد . من خلال مشهد مونتاج واحد .

وأحب أن أذكر إن الاتجاهات الحديثة في السينما العالمية أصبحت تعتمد على المونتاج اعتمادًا كليًا يختلف عن الأزمان السابقة ، بل وتختلف عن استخدامنا نحن للمونتاج الآن ، وذلك يتم عن طريق تجزئة المشهد إلى لقطات ، ولا يتم لحام اللقطات متصلة كالعادة ، بل يتم لحام لقطة أو لقطتين من مشهد ، ثم يتم لحام لقطة أو لقطتين أو أكثر من مشهد آخر ، ثم بعد ذلك يمكنهم العودة لاستكمال لقطات المشهد الأول ، ثم بعد ذلك يمكنهم أن ينتقلوا إلى لقطات المشهد الثالث ، ومنه يتم لحام عدة لقطات . أي دون أن يستكمل هو الآخر ، ثم بعد ذلك قد يعودون إلى باقي

لقطات المشهد الثاني .... وهكذا . وقد أطلقوا على أنفسهم أنهم أصحاب الموجة الجديدة . وبدأت في السبعينيات. إلا أن هذه الطريقة تقطع على المشاهد تتبعه للأحداث ، وتؤدي إلى تشتيت انتباهه إذا ما استخدمت في أفلامنا المصرية التي تعالج موضوعات تقليدية .

الفصل السابع

الفيلم بين الفصول والمشاهد

الفيلم بين الفصول والمشاهد :

كما عرفنا من قبل إن أي فيلم يتكون من عدة فصول ، وكل فصل يتكون من عدة مشاهد ، وكل مشهد يتكون من عدة لقطات ونزيد على ما عرفنا أن أي فصل من فصول الفيلم تحكمه ثلاثة عناصر ، أو ثلاثة اعتبارات أساسية هي :

أولاً : عنصر الزمان :

فالفصل من الممكن أن يكون تلك المجموعة من المشاهد والتي تقدم فترة زمنية مستمرة ، وعندما يأتي السيناريست إلى نهاية تلك المجموعة من المشاهد والتي تعبر عن فترة زمنية مستمرة ويريد الإنتقال بالحدث زمنياً بعد ساعة مثلاً ، أو بعد يوم ، أو شهر ، أو بعد مرور عدة سنوات مثلاً ، في أغلب الأحيان يلجأ إلى الإختفاء أو التلاشي التدريجي ، ثم يدخل إلى الفصل التالي بالظهور التدريجي .

ولنفرض أن لدينا لقطة لطالب يستذكر دروسه في حجرة مكتبه ، وهذه اللقطة كانت نهاية لفترة زمنية مستمرة ، وبعد ذلك سيرى المتفرج نفس الطالب وهو يجلس يؤدي امتحانه على إحدى المناضد في فصل دراسي ، بالتأكيد لقد مرت فترة زمنية ما ، من لحظة استذكاره لدروسه حتّى لحظة وجوده في الامتحان،وهنا يمكن استعمال الإختفاء التدريجي في اللقطة الأولى ، والظهور التدريجي للقطة الثانية ، حيث إن بينهما فاصل زماني .

ومن استخدامات هذه الوسيلة للتعبير عن مرور الزمان بإنتهاء فصل في الفيلم وبداية فصل جديد ، ما نجده كثيرًا في الأفلام ، سواء العربية أو العالمية ، مثل لقطة لزهرة لم تتفتح بعد ، وبعد ذلك اختفاء تدريجي للزهرة ، ثم ظهور تدريجي لنفس الزهرة ، ولكن بعد أن تفتحت بمعنى أنه مر وقت بين اللقطتين ، وكذلك لقطة لشجرة وارفة خضراء ، ثم اختفاء تدريجي للشجرة ، ثم ظهور تدريجي لها بعد أن تساقطت كل أوراقها . ومعنى هذا بكل بساطة أن اللقطة الأولى كانت للشجرة في موسم الربيع ، أما اللقطة التالية فكانت لها في فصل الخريف مثلاً ، أو لقطة لطفل ما ، ثم اختفاء تدريجي لهذا الطفل ، ثم ظهور تدريجي له مرة أخرى حيث نجده أصبح شابًا ، فقد مر وقت طويل بين اللقطتين .

وتستخدم هذه الحيلة بين كل فصل وآخر ، لأنه لا يمكن أن يتم سرد كل الواقائع في الفيلم وإلا فإن أي فيلم يعالج أي موضوع سيستمر عرضه طوال سنوات ، وهذا ضرب من ضروب المستحيل ، وعالم الدراما يختلف تماماً عن عالم الحياة .

ثانياً : عنصر المكان :

فمثلاً إذا كان لدينا مجموعة من اللقطات التي تصور بعض الأحداث التي تدور في القاهرة ، وبعد ذلك سنجد مجموعة أخرى من اللقطات التي تصور بعض الأحداث التي تدور على شاطىء البحر في الأسكندرية مثلاً ، فهنا مشهدان مختلفان إذا عولج كل منهما منفصلاً عن الآخر . ويصبح المكان هو العامل الأساسي في الإنتقال . أما إذا عولجا معًا فيما يسمى بالأحداث المتوازية ، أو كما يطلق عليه سينمائياً « Cross.cut » لأصبحا هنا فصلاً واحدًا يحكمه عامل الزمن .

ثالثاً : عنصر الموضوع :

وغالبا لا يتم استخدام هذا العنصر إلا في الأفلام التسجيلية. ولنفرض أن هناك فيلماً تسجيليًا يعالج موضوعًا عن التعليم ، وفي مجموعة من اللقطات يستعرض فيها طرق تعليم التاريخ ، ثم يتبعها فصل آخر لتعليم اللغة الإنجليزية مثلاً ، ثم فصل آخر لتعليم التطريز والحياكة ، كل ذلك في مدرسة واحدة ، وفي وقت واحد . فهنا ثلاث مجموعات مختلفة ، يحكمهم عامل اختلاف الموضوع ، دون أن يمر وقت ، أو دون أن يتغير المكان .

ومن مزايا تقسيم الفيلم إلى فصول ، تسهيل عملية دراسة وتتبع عمليات الخلق المستمرة في الفيلم أثناء مرحلة المعالجة ، وفي مرحلة السيناريو ، وفي أثناء التصوير . ثم أخيرًا في عملية المونتاج .

هذا ويجب في بداية كل مشهد أن يحدد السيناريست رقم المشهد ، ونوعه ، أي هل سيصور داخل الاستوديو أم خارجه ، وكذلك الزمان ، سواء ليل أم نهار ، وكذلك المكان ، حجرة مكتب ، نوم ، حديقة ، جراج ، شارع ، مستشفى ، في الأوتوبيس ، أو في طيارة ..... إلخ . وذلك لتسهيل عملية حصر الديكورات المطلوبة للمشهد ، والأماكن الخارجية التي سيتم فيها التصوير ، وحصر متطلبات

الإضاءة والإكسسوار ، والملابس ، والماكياج ، وكل ما يتعلق بالمشهد . وبحصر كل ما يتطلبه كل مشهد ، يتم حصر وتجميع كل ما يتطلبه الفيلم بما في ذلك الشخصيات.

الباب الثالث

(الإذاعة)

- الإذاعة كوسيلة اتصال
- نشأة الدراما الإذاعية وتطورها .
- طبيعة مستمع الإذاعة ، واختلافه عن مشاهد المسرح والسينما والتليفزيون .
- الحوار في الدراما الإذاعية .
- الشخصيات في الدراما الإذاعية .
- الحبكة في الدراما الإذاعية .
- الموسيقي والمؤثرات الصوتية في الدراما الإذاعية .
- المسامع في الدراما الإذاعية .

الفصـــــل الأول

الإذاعة كوسيلـــة اتصال

الإذاعة كوسيلة إتصال :

إن السواد الأعظم من الناس في البلاد النامية ، وخصوصًا في الريف ، غالبًا ما يكونون منعزلين بسبب الأمية ، ويعتبر الإتصال الفعال مع سكان الريف ومشاركتهم الايجابية في حياة بلادهم أمرًا حيويًا بالنسبة لكل مجتمع في دور النمو. وقد تأكد أن الإرسال الإذاعي إذا ما أحسن استخدامه بمهارة هو أكثر وسائل الإتصال تأثيرًا وفاعلية بالنسبة لهذه المجموعات السكانية المعزولة. والإذاعة أصبحت عاملاً رئيسيا في التغييرات الحيوية التي يتطلبها العصر الحديث ، حيث إن الإذاعة تستطيع أن تصل إلى الجماهير العريضة جدًا في أي زمان ومكان، لأنها لا تعرف الحدود . ومن خلالها يمكن الإتصال بكل من يملك جهاز راديو.

ولكن . ما هو الإتصال في مجالنا هذا ؟ « الإتصال هو عملية بث المعاني بين الأفراد ، والعملية بالنسبة للمخلوقات البشرية أساسية وحيوية ، أساسية لأن المجتمع الإنساني كله ـ البدائي منه والحديث ـ مؤسس على قدرة الإنسان على نقل نواياه ورغائبه وإحساساته ومعرفته وخبرته من شخص لآخر . وحيوية بمعنى أن القدرة على ملاغاة الآخرين تزيد من فرص الفرد على البقاء ، بينما تعد غيبة هذه القدرة على وجه العموم شكلاً مرضيًا خطيرًا » .[1] ولأن جمهور الإذاعة متنوع ، فالإتصال الجماهيري عن طريق الإذاعة موجه لجمهور كبير نسبيًا ، ولكنه مختلف المشارب ، غير معروف الإسم ، غير محدد السن أو مستوى الثقافة ، وعلى هذا الأساس تختلف الأذواق لديهم ، وتختلف قابليتهم لما تقدمه الإذاعة من مواد درامية . *

ولأن العناصر التي تتكون منها الدراما الإذاعية أقل تجسيدًا في بنيانها من العناصر التي تتكون منها الدراما التليفزيونية ، ومعنى ذلك أن الإذاعة تعطي للمستمع مجالاً

---

(1) تشارلز. ر. رايت (المنظور الاجتماعي للاتصال الجماهيري) ، ترجمة : محمد فتحي ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة 1983 ، ص 11 .

(*) الحديث قاصر هنا على الدراما فقط وليس على الإرسال الإذاعي بوجه عام .

للتخيل والتصور والتفكير أكثر من الصورة المكتملة في التليفزيون ، لأن المشاهد التليفزيوني يرى العمل فقط حسبما تجسد من خلال فكر المؤلف ومن بعده المخرج ، دون أن يخلق بخياله ويتصور شيئاً ، أو يفكر في هيئة شيء ، وذلك لأن التليفزيون يجسد العمل من خلال الصورة ، تلك الصورة التي يقوم مستمع الإذاعة بتخيلها بنفسه عندما يستمع إلى الدراما الإذاعية . ولهذا نجد أن الكلمة في الإذاعة بالرغم من ضآلتها لها أبعاد كثيرة ليس لها حدود ، فتعطي للمرء فرصة أكبر للتحليق بخياله في عالم الأعمال الدرامية المُقدمة ، وتنمي إمكانية التخيل لديه . أما التليفزيون فالصورة لها حدودها التي لا يمكن أن تتجاوزها ، وبذلك نجد التليفزيون يخنق الخيال لدى المتلقي ، لأنه يقدم له الصورة داخل إطار محدد . ومن هنا نجد أن الإذاعة تعطي الكاتب فرصة كبيرة للتعبير ، وتعطي المستمع فرصة أكبر لإدراك معنَى الكلمة كما يتصورها هو ، وكما يصورها له خياله . فتمتزج معاني الكلمات بالصورة التي تم تخيلها ، بالحالة النفسية التي يعيشها المستمع ، بالخلفية الثقافية والفكرية التي تحيط بتفكيره . وفي هذه الحالة يصبح التفكير الذاتي للمستمع جزءاً من العمل الفني الإذاعي ، ويبذل المستمع شيئاً من الجهد عكس التليفزيون الذي يقدم للمشاهد كل شيء وهو جالس في مكانه يعاني من حالات الكسل .

والإذاعة تتفوق على كل وسائل الإتصال الجماهيري من حيث الإنتشار ، وبالرغم من أن الإستماع الإذاعي في العادة يكون عرضياً ، لأن المستمع غالباً يسمع الإذاعة وهو مشغول بأعمال أخرى ، ومن هنا نجد أن الصوت الإذاعي في أحيان كثيرة يكون بمثابة خلفية ، أو جو ترفيهي للمستمع . وبذلك نجد الإذاعة تفتقد الإنتباه والتركيز من المتلقي بعد انتشار التليفزيون ، الذي يشد انتباه المتلقي ، وكذلك الصحيفة أو الكتاب . وعلى هذا الأساس ينبغي على الكاتب الإذاعي أن يدرس أولاً ومثل أي شيء آخر ، إمكانيات الوسيلة التي سيكتب لها ، لكي يصوغ موضوعه في القالب الدرامي الذي يتلاءم مع الحدود التعبيرية لهذه الوسيلة ، وكيف يجذب المتلقي لعمله ، سواء كانت الوسيلة إذاعة ، تليفزيون ، مسرح، أو سينما .

الفصـــل الثانـــي
نشأة الدراما الإذاعية وتطورها

نشأة الدراما الإذاعية وتطورها :

إن التمثيلية الإذاعية ، أو بالأحرى الدراما الإذاعية ، ليست كشفًا جديدًا يستمد عناصره من منابع لم يسبق لها وجود ، ولكنها تعتبر صورة جديدة للعروض التمثيلية . والمحاكاة كما عرفنا في أول الكتاب هي الأصل في التمثيل ، ولكونها ـ المحاكاة ـ غريزة فطرية لا يتميز بها شعب عن شعب آخر ، فإننا نجد أن المحاكاة موجودة منذ القدم في انفعالات الإنسان البدائي في شتي أشكالها .ومن هنا نجد أن الدراما الإذاعية شكل جديد في ميدان الفنون الدرامية، ينتمي هذا الشكل إلى الأسرة الدرامية المعروفة بقوانينها وأصولها الفنية المتعارف عليها، ولكنه سرعان ما كَوَّن ملامحه الذاتية بنفسه من خلال الظروف التي وُجِدَ فيها، حيث إن طبيعة هذه الظروف جعلته يغير من بعض الأسس والقواعد الثابتة التي تعارفت عليها الأسرة الدرامية نفسها . مثل وحدتي الزمان والمكان مثلاً .

وأنا هنا أقصد بالظروف الجديدة « الطبيعة التي يتميز بها ميكروفون الإذاعة » الذي يذيع الدراما الإذاعية ونواحي قصوره ، ونواحي امتيازة كذلك ، تلك الظروف التي رسمت خطوط الدراما الإذاعية على مر الأيام .

والدراما الإذاعية شأنها شأن كل كائن صغير ينمو في أسرة كبيرة ، فهي قد استمدت مقومات وجودها الأولى من ملامح الأسرة الكبيرة ـ المسرح ـ فكانت تقلدها كما يقلد الطفل الصغير والده الكبير ، إلى أن تبينت الدراما الإذاعية من خلال العديد من التجارب ، وعلى مر السنين ، ومن خلال الصواب والخطأ في تلك التجارب ، تبينت ملامحها الخاصة بها ، وبدأت تعمقها وتبلورها .(1)

ومن الغريب أنه عندما بدأت الإذاعة تبث برامجها في بداية هذا القرن كانت المسرحية بقوانينها التقليدية مثالاًيحتذى به ، ولكن تلك القوانين و القواعد قد ولت أيامها وانتهى زمانها ، وخصوصًا وحدتي الزمان والمكان ، اللتان تهدفان بأن تجري المسرحية في زمن محدد وأماكن محددة ، فبمجرد أن نجح (ماركوني) في عام 1895م في إرسال واستقبال رسائل باللاسلكي من أماكن متباعدة عبر المحيط

(1) أمين بسيوني (الدراما في الإذاعة) ، مقال بمجلة المسرح ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر العدد (28) ، القاهرة ابريل 1966 م .

الأطلسي ، تم ربط العالم ببعضه ، وبالذات عندما بدأت الإذاعة المنتظمة في عام 1920م في (بتسبرج) ، ثم في عام 1926م حيث تم إنشاء أول شبكة إذاعية متكاملة في أمريكا .[2] أما في مصر فبدأ الإرسال الإذاعي الرسمي المنتظم في 31 مايو 1934م . وبإنشاء الإذاعات أصبح العالم شبه جزء واحد على اتصال دائم ، وانعدمت الحواجز الزمانية والمكانية ، ومن هنا نجد أن الإذاعة عامل مؤثر ، بل بالغ الأثر على المسرح ، فبالرغم من أن المسرح منذ نشأته تأثر بعوامل كثيرة ، إلا أن ظهور الإذاعة ، ومن بعدها التليفزيون ، ومن قبلها السينما قد أثروا على المسرح تأثيرًا شديدًا .

والإذاعة عندما بدأت في مصر لم تقدم الدراما الإذاعية الخاصة بها كما قلت ، ولكنها اعتمدت في بداية نشأتها على المسرح « أبو الفنون » لتنقل منه الحفلات المسرحية إلى المستمعين ، فكان لا بد وقتها من مراعاة أن الفن الإذاعي أعمى لا يبصر ، ومن ثم لا بد من إدراك أن مستمع الإذاعة لا يبصر هو الآخر شيئًا بالنسبة لما تقدمه له الإذاعة . لأن التمثيل بالمسرح لا يتخذ الصوت وحده فقط كوسيلة للتعبير يتحقق من خلالها الأثر الدرامي المطلوب ، ولكن هناك عين المشاهد التي ترصد الممثل وتحركاته ، وتشاهد ملابسه ومكياجه ، والديكورات التي يتحرك داخلها . ومطابقة الزمان والمكان في المسرحية ، لأن المسرح يستخدم حاستين هما السمع والبصر ، فالمشاهد يشاهد بعينه ما يدور على خشبة المسرح وكذلك ما يدور على شاشة السينما ، وفي نفس الوقت يسمع أصوات الممثلين مع مساعدة المناظر والحركة في تفسير جزئيات العمل المعروض . أما في الإذاعة فكانت المسرحيات تقدم بصورتها التي تعرض بها على خشبة المسرح دون إعداد إذاعي يتفق مع طبيعة تلك الوسيلة ، لأنه بالرغم من محاولة المذيع في أن يكون عين المستمع التي ترى الأحداث عن طريق تعريف المستمع بمكان وزمان المسرحية ، ووصف حركات وسكنات الممثلين والممثلات ، وكذلك دخولهم وخروجهم ، ووصف ألوان ملابسهم ، إلا أن المسرحية لم تصل بالصورة التي تتلاءم مع طبيعة الإذاعة من ناحية ، وطبيعة المستمع

---

(2) أنظر : محمد فتحي (عالم بلا حواجز في الإعلام الدولي) ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة 1982 ، ص 217ـ218 .

نفسه من ناحية أخرى ، حيث إن المستمع لا يرى شيئًا، وقيام المذيع بوصف كل ما يدور على خشبة المسرح لم يحل المشكلة ، بل كان عقبة في أحيان كثيرة ، لأن المسرح يعتمد على فترات صمت ، أو دخول أو خروج شخصية في صمت ، فهذه اللحظات الصامتة كان يندهش لها المستمع ، لأنها كانت تقطع عليه متابعة الأحداث من خلال الراديو ، في حين أنها في المسرح تكون مكملة لغرض ما أو هدف ما ، أو لبلورة جملة معينة في الحوار للوصول إلى تأثير درامي معين . فمثلاً وقوف الممثل حائراً على خشبة المسرح لبعض الوقت لا يعرف ماذا يفعل في موقف حرج قد يتسبب عنه ترك زوجته لمنزل الزوجية ، هذا الموقف يعيشه المشاهد مع الممثل، لانه يراه ويدرك تفاصيله ، ويرى تعبيرات وجهه ، أما في الإذاعة فماذا سيقول المذيع الذي يقوم بوصف المسرحية للمشاهد سوى أن يقول « وتبدو الشخصية حائرة ، تسير في خطوات يسودها التفكير والحزن والأسى » . أيهما أقوى تأثيرًا ، أن يرى المشاهد هذا الموقف بنفسه ؟ أم يسمعه ؟ بدون أي تردد أن يراه طبعاً ، لأنه يرى الموقف أمامه مجسدًا ، أما أن يسمع تعليقًا عليه فهو شيء سطحي لا يستطيع أن يصل لما يدور في نفس الممثل .

وهكذا أثبتت الإذاعة أنها لا تستطيع الاستمرار في نقل المسرحيات من المسرح إلى المستمع في بيته ، ومن هنا كان لزامًا عليها أن تبحث لنفسها عن مسلك خاص يرضي جمهور المستمعين ، فحاولوا تطوير أسلوب تقديمهم للمسرحيات ، فنقلوا الفرق المسرحية بنفس مسرحياتها وممثليها إلى استديوهات الإذاعة ، في محاولة للاستغناء عن المذيع الذي كان بمثابة عين للمستمع إلى حد ما ، فأصبح المذيع يقول : « هنا القاهرة » ثم نسمع الدقات المتتالية الخاصة بالمسرح لتنبيه المستمعين أن العرض قد أوشك على البداية ، ثم نسمع الدقات الثلاث التي اشتهر بها المسرح ، وذلك لتنبيه المستمعين بأن العرض سيبدأ حالا وهنا كان التغيير بسيطًا . إذ تُقدم المسرحية كما هي أيضًا .

وبعد ذلك تطور الأمر أكثر ، فبدأوا في استخدام الموسيقى ، واستخدمت

الموسيقى في بداية الأمر استعاضة عن دقات المسرح التقليدية في الإذاعة ، فكانت هذه الموسيقى بمثابة لحن مميز . ثم أخذت الأمور تتطور أكثر فأكثر فاستغلت الموسيقى بديلاً لغلق الستار وفتحه ، أو الإظلام ثم الإضاءة . وذلك للتعبير عن تغير المكان ، أو مرور الزمان . أي أن الموسيقى إستخدمت كفواصل بين الفصل والفصل،أو المشهد والمشهد[3] . أي موسيقى انتقالية . ومن هنا كانت بداية المسامع الإذاعية التي تعادل المشاهد والفصول واللوحات في المسرح .

ولكن نظام نقل الفرق المسرحية بأكملها إلى الاستوديوهات لم يكن البديل الوحيد أو التطور الوحيد بعد إذاعة المسرحية على الهواء مباشرة من المسرح ، بل تطور الامر بعد ذلك ، فبدأ الكتاب يبحثون عن سبيل آخر أيسر من هذا ، فلجأوا إلى الآداب الأجنبية يترجمون ويقتبسون ويكتبون تمثيليات خاصة بالإذاعة . وكذلك لجأوا إلى التراث الشعبي ينهلون منه ، لأنه أيسر من غيره في ملاءمته تلك الوسيلة الجديدة (الإذاعة) ، حيث إن التمثيليات المستمدة من التراث الشعبي تعتمد على راو أو قاص يسرد على المستمعين سِيَرَ الأبطال وملاحمهم عن طريق القص أو الحكاية .

والإتجاه إلى الترجمة ، والاقتباس ، واللجوء إلى التراث الشعبي ، كان عن إدراك لطبيعة الإذاعة نفسها ، وعن إحساس فني بما ينبغي للتمثيلية الإذاعية أن تقوم عليه من عناصر ، كالمؤثرات الصوتية ، والموسيقى ، وغيرها . وهذا الإتجاه مرحلة من مراحل التطور ، وقد بدأت تلك المرحلة في مصر ولم تنته حتّى الآن[4] حيث تحاول الإذاعة دائما أن تقدم لنا كل ما هو جديد .

إلا أن هذه التمثيليات في البداية لم تكن ذات مستوى جيد يتفق وإمكانيات الإذاعة ، فأدى ذلك ببعض المؤلفين إلى الإهتمام بدراسة البناء الفني للتمثيلية الإذاعية ،وما ينبغي لها من حرفية . فاطلعوا على الكتب الأجنبية التي تتحدث

---

(3) علي عيسى (فن كتابة الإذاعة) عن محاضرة بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، السنة الرابعة قسم (نقد) بتاريخ 7/ 3/ 1978 م.

(4) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ، ص 29

وتبحث في هذا الشكل الأدبي الجديد ، فبدأوا يكتبون من خلال وعي ومعرفة ودراسة ، مستغلين كل العناصر التي يمكن أن تخدم هذه الوسيلة ـ الإذاعة ـ والتي تفرضها طبيعتها نفسها . إلى أن أخذت التمثيلية الإذاعية تتطور شيئاً فشيئاً حتّى أصبحت ما عليه الآن .

الفصل الثالث

طبيعة مستمع الإذاعة

واختلافه عن مشاهد المسرح والسينما والتليفزيون

طبيعة مستمع الإذاعة واختلافه عن مشاهد المسرح والسينما والتليفزيون :

إن طبيعة المستمع ترجع إلى طبيعة الوسيلة نفسها ، فهي التي حددت لها مستمعيها ، وطبعتهم بطابعها الخاص ، فصارت للمستمع خصائصه التي تميزه عن مشاهد المسرح والسينما من ناحية ، وقارئ الكتاب أو الصحيفة من ناحية أخرى .

وطبيعة الإذاعة تظهر في اعتمادها الكلي على حاسة واحدة كما قلت دون سواها ، وهي حاسة السمع . فمستمع الإذاعة يساوي(أذن وعقل) ، أذن تسمع ، وعقل يدرك ما تسمعه الأذن ، عكس مشاهد المسرح والسينما والتليفزيون ، فهو يرى قبل أي شيء آخر ، ويسمع في نفس الوقت الذي يرى فيه ، فعقله يدرك ما تسمعه الأذن وما تراه العين . ومستمع الإذاعة فرد مستقل يستمع إلى جهاز استقباله ، سواء بمفرده أو وسط جماعة ، ولكنه حر يفعل ما يشاء ، فيمكن أن يصغي لما يذاع ، أو أن يعرض عنه . وهو في هذه النقطة يختلف عن مشاهد المسرح والسينما ، لأن المشاهد فيهما لا يكون فردًا مستقلا ، بل وسط جماعة ، وتصرفاته تكون من خلال تصرفات الجماعة وليست تصرفاته الفردية . ومستمع الإذاعة هنا يشبه مشاهد التليفزيون ، لأن التليفزيون يمكن أن يستقبل إرساله فرد بمفرده ، أو وسط جماعة ، ولكن كل فرد في هذه الجماعة له بعض الحرية في أن يفعل ما يشاء ، يشاهد ما يقدمه التليفزيون ، أو يعرض عنه . ولكن التليفزيون في نفس الوقت وسيلة اتصال يومية مثل الإذاعة تمامًا . أما الاختلاف فمستمع الإذاعة يفكر في الشيء الذى يسمعه ، أي أن فكره يستمر في العمل خلال الاستماع ، بل ويمكنه أن يقوم بعمل أي شيء آخر يمارسه أثناء استماعه للإذاعة . أما مشاهد التليفزيون فهو أسير الصورة ، إذا ما تابعها فقد الكثير من المعنى المطلوب توصيله إليه، وخصوصًا في المشاهد الموجودة في الأعمال الدرامية ، التي تتكون من عناصر لها أهميتها في المشهد الواحد ، فلا بد أن يتابعه المشاهد ، فإذا ما بهرته الألوان مثلاً ، أو الديكورات ، أو الملابس ... إلخ فقد جزءًا من الأثر الكلي المطلوب توصيله إليه . هذا بالإضافة إلى أن مشاهد التليفزيون نادرًا ما استطاع أن يمارس عملاً يدوياً أو أن يقرأ صحيفة أو كتاب أثناء مشاهدته للتليفزيون ، مثلما يفعل مستمع الإذاعة ، اللهم إلا إذا كان العمل المعروض لا يجذب انتباهه . ولذلك كان لزامًا على المؤلف الإذاعي أن يدرك

هذه الاختلافات فيجند اهتمامه في أن توحي عباراته لخيال المستمع بالمشاركة الفعالة لما يستمع إليه ، حتّى لا يمل الاستماع ويترك الجهاز ويعرض عنه ، أو يغلق المفتاح ، أو يديره إلى موجة أخرى ليتقبل إرسالاً آخرا يعجبه ، وفي كل هذه الحالات فهو لم يخسر شيئًا .

أما مشاهد المسرح والسينما عندما لا يجذبه العمل المعروض أمامه فإما أن يخرج ويعود لمنزله ، أو يبقى لمجرد أنه دفع أجر مشاهدته هذه عند دخوله دار العرض ، وهو ثمن التذكرة . عكس مستمع الإذاعة ومشاهد التليفزيون ، فكل منهما لا يدفع أجرًا للإستماع أو المشاهدة ، اللهم إلا ثمن فاتورة النور ، بل إنه لا يترك مكانه ليذهب إلى مكان العرض مثل مشاهد المسرح والسينما . بل عليه أن يفتح الجهاز فقط ويستقبل ما يشاء ، أو يعرض عنه .

والمشاهد في المسرح والسينما عندما يذهب لدار العرض يكون مدركًا مقدمًا نوع العرض واسمه وأسماء أبطاله ، ففي السينما يدق جرس لتنبيه المشاهدين بأن موعد بداية العرض قد حان وليستعد الجميع ، وفي المسرح الدقات التقليدية بعد الجرس زيادة في التأثير على النفوس ، ثم بعد ذلك يرفع الستار ويبدأ العرض . ولكن الحال بالنسبة للإذاعة يختلف تمامًا ، فكما قلت لا يدفع المستمع شيئًا مقابل استماعه ، وما عليه إلا أن يدير مفتاح جهازه ليفتحه ، فيسمع منه كلمات ترسم له مختلف المناظر والصور ، فتنقلها الأذن إلى الذهن ، فيتخيلها كما يشاء ، فيرسم لها الصور التي تتفق مع هذه الكلمات في خياله .

وعنصر الرؤية المفقود في الإذاعة ، يجعل المستمع هو المخرج الحقيقي للعمل الدرامي ، فيجعل من ذهنه مسرحًا لما توحيه الكلمات التي يسمعها من صور أو أحاسيس . أما مشاهد التليفزيون والسينما والمسرح ، فالمخرج الحقيقي هو الرجل الفني المسئول عن العمل الدرامي من لحظة استلامه النص من المؤلف حتّى لحظة عرضه ، فهو الذي يحدد المناظر ، ويشكل الصورة وفق ما يراه فكره وخياله ومقدرته الإبداعية ، والمشاهد ما عليه إلا أن يشاهد تلك الصورة ويستمتع بها فقط ، أي يستمتع بشيء ارتضاه المخرج لنفسه ولجمهوره في نفس الوقت ، فالمشاهد هنا لا يستمتع بالصورة التي ارتضاها لنفسه .

وهكذا نجد أن عنصر الإبداع ليس له حدود بالنسبة لمستمع العمل الدرامي في

الإذاعة ، لأنه يرى الصورة كما يتخيلها هو وليس كما يراها المخرج . والذي أوجد عنصر الإبداع هنا هو غياب عنصر الرؤية في الإذاعة ، وعلى هذا الأساس فالوجود الحقيقي للدراما الإذاعية في خيال المستمع فقط . أما في المسرح فالوجود الحقيقي للدراما فعلَى خشبة المسرح ، وبالنسبة للسينما والتليفزيون فالوجود الحقيقي للدراما فعلَى شاشة كل منهما .

وحيث إن الإذاعة تعتمد على حاسة واحدة ـ كما عرفنا ـ دون سواها وهي (السمع) ، فهذا يضع العديد من القيود على الكاتب الإذاعي ، لا بد له من مراعاتها ومحاولة تحقيق الغرض منها في أي عمل درامي يكتبه للإذاعة . ففي المسرح والسينما والتليفزيون توجد وسائل كثيرة متباينة للتعبير الدرامي ، منها على سبيل المثال : الحوار ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية ، الحركات ، الملابس ، التعبير بالوجه واليدين ، المناظر المرسومة ، المناظر الطبيعية ، المؤثرات الضوئية ، الإكسسوارات ، الأعداد الهائلة من الممثلين الذين يمكن استخدامهم في السينما والتليفزيون ، تغيير المناظر ، الحيل السينمائية والتليفزيونية ، والألون في السينما والتليفزيون ، إلى غير ذلك من الوسائل التي يستخدمها الكاتب لهذه المجالات . أما الكاتب الإذاعي فهو كما عرفنا لا يجد أمامه سوى ثلاث وسائل فقط من تلك الوسائل السالفة ، وهي : الحوار ، الموسيقى ، والمؤثرات الصوتية . وبتلك الوسائل الثلاث لا بد أن يضاعف الكاتب مجهوده ، ويساعده في ذلك كل من المخرج والممثل ومهندس الصوت ، في محاولة للتعبير الكامل بهذه العناصر فقط . والإستعاضة عن باقي الوسائل بحرفية استخدام وسائله الثلاث فقط ، في محاولة للوصول إلى المستمع ، حتّى لا يترك الجهاز ويعرض عنه ، ولجذب انتباهه واستمرار متابعته للعمل حتّى النهاية .

ولا ننسي أن الإذاعة تتفوق على المسرح والسينما والتليفزيون في التعبير عن المكان والزمان ، لأن لها حرية لا تدانيها حرية في الانتقال من مكان إلى مكان آخر ، ومن زمان إلى زمان آخر .

فلا بد أن يدرك الكاتب الإذاعي طبيعة مستمعه جيدًا ، حتّى يمكن أن يقدم له ما يتفق وميوله وأهوائه ، وما يتناسب مع ظروفه ، وثقافته ، ونوعيته ، فالإرسال

الإذاعي موجه «لأعداد زائدة من الأفراد الذين يشغلون وظائف شتى في نطاق المجتمع ، أشخاص من مختلف الأعمار ، ومن الجنسين ، ومن مستويات كثيرة من التعليم ، ومن مواقع جغرافية كثيرة ، وهكذا . »[1] ومن هنا ، يجب الاهتمام بكل ما يقدمه الكاتب الإذاعي لجذب انتباه المستمع حتّى لا يعرض عنه

---

(1) كتاب (المنظور الإجتماعي للإتصال الجماهيري) ، ص 15 .

الفصـــــل الرابع

الحوار في الدراما الإذاعية

الحوار في الدراما الإذاعية :

إن الإذاعة لا تحمل إلى المستمع إلا الصوت : وبما أن الحوار من الأصوات ، فهو عنصر هام من عناصر تكوين الدراما الإذاعية ، بل هو جوهر الدراما الإذاعية .

والتمثيلية الإذاعية لا يوجد أمامها سوى الحوار كوسيلة للتعبير عن مضمونها ، فالحوار يتكون من كلمات ، والكلمات في التمثيلية الإذاعية تقوم بكل شيء ، لأن الإذاعة تفتقر إلى الصورة ، فلا يوجد هناك ممثلون يراهم المستمعون وهم يمثلون ويرون حركاتهم وتعبيرات وجوههم وملابسهم وما إلى ذلك ، وعلى هذا الأساس فالكلمة المنطوقة وحدها هي التي تثير خيال المستمع وتمده بكل ما يهمه بالنسبة للشخصية ، منظرها ، ملبسها ، حركاتها ، انفعالاتها ، وما حول الشخصية من مناظر أو ديكورات ....إلخ .

ولذلك فإن الحوار في الإذاعة له قيمة كبرى واضحة لأنه يحمل مهامًا كثيرة لا يحملها الحوار في المسرح أو السينما أو التليفزيون . فالتمثيلية الإذاعية تتكون من : حوار ، موسيقى ، ومؤثرات صوتية . والموسيقى والمؤثرات الصوتية تعتبر عناصر ثانوية بالنسبة للحوار .

ومن خلال ذلك ، نجد الحوار يجب أن يكون مؤكدًا للأحداث ومعبرًا عن حالة الشخصيات وما يحيطها من ظروف ، عاكسًا انفعلات الشخصيات ، وأمزجتهم ، موضحًا حركاتهم ، ونوعية ملابسهم إذا كان لذلك ضرورة درامية بالنسبة للمستمع . وكذلك موضحًا المكان الذي تدور فيه الأحداث ، وكذلك الزمان . ولكن يجب أن يكون كل ذلك بمقدرة من الكاتب وليس بسذاجة الطفل،أي لا يصبح الإفصاح عن كل ما سلف بطريقة مباشرة تجعل المستمع ينفر من السماع .

ويبرز دور الحوار ليؤدي وظائفه ، فيعطي المعلومات ، ويعمل على أن تتقدم الحوادث حتّى الصراع ، وتقييم الأحداث ، وقصها بصورة حية نابضة للمستمع ، ويعبر عما تنطوي عليه الشخصيات من عواطف وأحاسيس تجاه الآخرين وتجاه أنفسهم ، والأكثر من ذلك يجب أن يكشف ما يظهر من الشخصيات من أفعال وكذلك ما يخفى .

ويجب أن يكون الحوار الإذاعي ذا جمل قصيرة ، خاليًا من المناجاة الطويلة ، أو الفقرات الخطابية ، لأن المستمع لا يستطيع أن ينتظر ليستمع إلى مثل هذه الفقرات الطويلة كما هو الحال في المسرح مثلاً . لأن وجود الممثل مجسدًا على خشبة المسرح يجعل هناك عملية اتصال مباشر بين المشاهد والممثل . أما في الإذاعة فلا يوجد اتصال مباشر بين المستمع والممثل ، لانه لا يراه ، إنه يسمعه فقط .

ورغم أن الجملة الحوارية لا بد أن تكون قصيرة خالية من المناجاة ، فليس معنى هذا أن يكون العمل كله قائمًا على الجمل القصيرة ، بل يمكن أن ترد خلال العمل جمل طويلة نسبيًا حسب مقتضيات العمل من الناحية الدرامية . ولكن بحيث لا تكون الجمل الطويلة في شكل منولوج .

هذا وبمناسبة الحديث عن المونولوج بالذات ، فطبيعة الإذاعة أدت إلى استخدام أساليب مختلفة في الكتابة ، فهناك أسلوبًا مستحدثًا في آستخدام المنولوج في التمثيلية الإذاعية ، بحيث يتم تقطيع المنولوج على شكل حوار بين الشخص ونفسه ، أي يكون الحوار على مستويين ، مستوى داخلي ، وآخر خارجي ، فالشخصية تتكلم وترد على نفسها ، بحيث يشعر المستمع أن الشخص واحد وأن هناك حوارًا يدور بين الممثل ونفسه ، وليس منولوجًا ، لأن المنولوج في التمثيلية الإذاعية يخشى أن يتحول إلى شكل الحديث الإذاعي ، وهو أمر لا يجب توفره في الدراما الإذاعية .[1]

وأهمية الكاتب وبلاغته ومقدرته تبدو أكثر ما تبدو في قدرته على خلق المنظر والشخصية في ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة التي تؤديها الشخصيات وحدها دون تدخل من المؤلف[2] أي كما ذكرت بطريقة غير مباشرة ، ليس الغرض منها التعريف أو الإيضاح لمجرد التعريف والإيضاح فقط ، ولكن يجب أن يجيء

---

(1) علي عيسى (فن كتابة إذاعة) عن محاضرة للسنة الرابعة ، قسم (نقد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالهرم في 1978/3/28 م .

(2) د. طه عبدالفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية في أدبنا الحديث) ، الناشر : مكتبة الشباب بالمنيرة ، القاهرة سنة 1975 م ، ص 21ـ24 .

التعريف من خلال الموقف نفسه ، أي نابعًا من الأحداث وليس مقحمًا عليها من أجل أن يعرف المستمع شيئًا معينًا .

ويجب أن تكون كلمات الحوار واضحة في ذهن المؤلف لكي يعبر عن المضمون الذي يريد التعبير عنه باللغة البسيطة الواضحة التي فكر فيها قبل الكتابة ، حتّى يستطيع المستمع العادي أن يفهم الحوار في الوقت المتاح لإلقاء الحوار ، من أجل عدم إضاعة أي حدث عليه في تفسير مدلولات كلمات سمعها ولا يدرك معناها .

والحوار يجب كما قلت أن ينبع من صميم الشخصية ، ومن الأبعاد التي رسمت الشخصيات خلالها ، ويعبر عنها تعبيرًا جيدًا دون مبالغة أو افتعال ، في جمل قصيرة ملونة باللون الذي يناسب كل مستويات المستمعين وطبيعتهم الغير متجانسة ، هؤلاء المستمعون لا يرون ما يسمعون .[3]

ولو افترضنا أن نسبة الحوار في النص المسرحي أو السينمائي أو التليفزيوني تعادل 75٪ من مجموعه ، لكانت نسبة الحوار في النص الإذاعي تساوي 90 ٪ أو ما يزيد على ذلك .[4]

ووظيفة الحوار في التمثيلية الإذاعية هي نفس وظيفة الحوار في المسرحية ، ولكن مع فارق أن التمثيلية الإذاعية مرئية ، فيجب ـ كما ذكرت ـ عمل عملية تعويض لهذا النقص (غير مرئية) بالنسبة لأذن المستمع .

ويمكن لجملة واحدة من الحوار أن تعبر عن شيء واحد أو تعبر عن مجموعة أشياء ، فقد يذكر الكاتب على لسان إحدى الشخصيات جملة محملة بمختلف المهام ، فيها إخبار بحادثة معينة وفيها تكوين لشخصيته ، وفيها خلق مزاج نفسي أو خلق الجو العام .

والحوار بمثابة أداة واسطة تحمل التمثيلية إلى أذان المستمعين ، ولكن يجب ألا

---

(3) أنظر : د. طه عبدالفتاح مقلد (الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون) ، الناشر : مكتبة الشباب بالمنيرة ، القاهرة سنة 1975م ، ص 285 .

(4) أنظر د. عبدالفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ، الناشر : مكتبة الشباب بالمنيرة ، القاهرة سنة 1975 ، ص 233 .

يبالغ المؤلف في اختيار كلمات حواره حتّى لا يتهم بالفلسفة في اللغة ، لأن المبالغة قد تصرف المستمع عن سماع العمل الذي يقدم .

وقد يتخذ الحوار الإذاعي أشكالاً متباينة ، فحيناً يكون حديثًا بين شخصيتين ، سواء طال هذا الحديث أم قصر ، أو بين ثلاثة أشخاص أو أكثر من ذلك ، وقد يتحدث شخص ويستمع إليه الباقون ، أو يقاطعه أحدهم ، أو يتحدث شخص إلى نفسه ....إلخ .

وعلى المؤلف الإذاعي أن يدرك أن الحوار الجيد هو ذلك الحوار لذي يتمكن الممثل صاحب الكفاءة المتوسطة أو العادية من أن ينطق به في سهولة ويسر ، دون أن يتوقف في مواضع معينه ، لأن معنى توقفه أنه لم يفهم هذه الجملة التي وقف عندها ، وفي هذه الحالة يكون المؤلف قد فشل في التعبير عن الموقف بالحوار .

وكما هو الحال في الحوار المسرحي أو السينمائي يجب أن يكون لكل كلمة مع قائلها مقام بالنسبة للتمثيلية الإذاعية ، فلا يمكن أن تكون كلمات اللص مثلاً من نفس قاموس كلمات القاضي ، فلكل منهما قاموسه الخاص ، وثقافته المعينة ، والخلفية والفكر والأبعاد والتقاليد الخاصة به ، وهذا يجعل كلاً منهما مختلفًا تمامًا عن الآخر . لأن الكاتب هنا يقترب من محلل الشخصيات ، فهو يراعي أن الشخصية البسيطة يكون حوارها بسيطًا ، به قدر من السذاجة تلائم طبيعة الشخصية نفسها ، أما الشخصيات المركبة أو المعقدة ، فإنها تحتاج إلى ما يناسبها من حوار لكي يعرف المستمع أبعاد الشخصية نفسها من خلال الحوار .

ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الحوار يمثل في التمثيلية الإذاعية صلب التعبير الفني ، فمن خلاله يصور المؤلف الإذاعي الشخصية ، ويوحي بالمكان والزمان ، ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين الأفكار والقيم ، وتوضيح الإيماءات ، والعلاقة الإيقاعية الموزونة بين سائر مسامع التمثيلية .

« والحوار في التمثيلية الإذاعية بعيد عن الصنعة والتكلف ، لأنه يقوم على سلاسة العبارة ووضوح الألفاظ وخفة النطق وانسياب الكلمات وتدفقها ، فضلاً عن طبيعة الإلقاء وقوة التأثير من خلال ذلك كله . وكم من ألفاظ سببت في إضعاف شخصية

من الشخصيات ،وكم من كلمات ثرثارة أفسدت قدرة الكاتب على التأثير » . [5] ولا بد أن يكون الحوار متماسكًا بالقدر الذي يشد بعضه بعضًا حتّى يتمكن المؤلف الإذاعي من الاحتفاظ بالخيط الدرامي الملتحم بنسيج التمثيلية الذي يؤدي إلى الغاية التي يهدف اليها الكاتب .

أما بالنسبة للغة التي يجب أن يكون عليها الحوار الإذاعي ، فهذه هي المشكلة ، لأن إذاعتنا تتجه إلى نظام اللهجّات في اللغة العامية ، والمتابع للخدمات الإذاعية على مختلف الموجات يرى ذلك واضحًا ، فمن أجل فهم أوسع ، ومستوى ثقافي أرفع ، وانتشار لأعمالنا الدرامية أكثر ، فإني أجد أن اللغة العربية الفصحى ولكن البسيطة ، هي خير وسيلة لتحقيق ذلك بالنسبة للإذاعة على وجه الخصوص ، لأنها صاحبة الانتشار السريع .

---

(5) د. ابراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) ، مقال بمجلة «الفن الإذاعي» العدد 75 ، ابريل 1977 ، ص 34 .

الفصـــل الخامس

الشخصيات في الدراما الإذاعية

الشخصيات في الدراما الإذاعية :

تعتبر الشخصية في التمثيلية الإذاعية مادة أساسية ، ورسمها من أهم أعمال المؤلف الإذاعي ، وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية ثلاثة « الحوار ، الموسيقى ، والمؤثرات الصوتية » إلا أنني أعتبر الشخصية عنصرًا مؤكدًا للحوار ، لأن الشخصية هي وسيلة نقل الحوار إلى المستمع ، ولذلك فضلت مناقشتها في هذا الباب عن غيره .

والشخصية في الوسائل البصرية كالسينما والمسرح والتليفزيون شخصية مجسمة ، تعبر عن نفسها بالحوار والحركة والإيماءة ، وما إلى ذلك بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والضوئية ، كل ذلك يلقي الضوء لمعرفة الشخصية وتفسير سلوكها وحالتها الإجتماعية والنفسية .

أما الشخصية في التمثيلية الإذاعية فلا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت فحسب ، سواء كان الصوت حوارًا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى . فالصوت هو الذي يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة ، لأن المستمع محتاج إلى أن يعرف من هي الشخصية التي تتحدث ؟ وإلى من تتحدث ؟ وأين المكان الذي تتحدث فيه ؟ وماذا تفعل ؟ وما هو الزمان الذي يدور فيه الفعل ؟

ورسم تلك الشخصية يحتاج إلى قوة الخيال والتصور من المؤلف ، والحرية التامة في الإنطلاق بطريقة تسمح له بالخلق والإبداع ، ولكل مؤلف طريقته الخاصة في رسم الشخصيات ، فلا يوجد كاتبان يرسمان شخصية واحدة وتكون النتيجة متشابهة ، أي تكون الشخصية التي ابتكرها ورسمها الأول صورة طبق الأصل من الشخصية التي ابتكرها ورسمها الثاني .

ورسم الشخصيات في التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن رسمها في المسرح أو السينما أو التليفزيون ، ولكن الاختلاف في إمكانية التعبير عن الشخصية من خلال الوسيلة ، حيث إن كل وسيلة من وسائل التعبير الدرامي لها إمكانياتها التي قد تتفق أو تختلف مع إمكانيات وسيلة أخرى . والذي يحدد ذلك هو طبيعة الوسيلة نفسها .

ولأن الشخصية في التمثيلية الإذاعية لا تظهر إلا من خلال الأثير ، لذلك يجب

أن يراعي المؤلف إمكانيات الوسيلة التي يكتب لها ، فعليه هنا أن يستخدم الأصوات للتعبير عن كافة معالم الشخصية ، والكشف عن سلوكها ، وطبائعها ، وعاداتها ، ودوافعها الذاتية . فالمؤلف حين يختار الصوت الملائم للشخصية يكون قد وفق في رسم معالمها ، وهذا لن يتأتى له إلا إذا وضحت في ذهنه معالم الشخصية وأبعادها ، وأن يختار أنسب الكلمات لكل شخصية للتعبير عنها ، وكذلك أنسب الأنغام ، فيدل ذلك على طريقة التفكير ، ووجهة النظر ، وطريقة الإلقاء ، والإنسجام والتآلف بين الاثنين يجعل الصوت حاملاً الدلالات التي تكشف عن الشخصية والتي توضح معالمها لدى المستمعين[1]

ولذلك على المؤلف الإذاعي ألا يغفل وصف حالة الشخصية أثناء كلامها . ووصف حركتها وطريقة تعبيرها ، ونبرتها الصوتية ، وما إلى ذلك من إشارات ملائمة لطبيعة الشخصية تساعد الممثل على حسن الاداء ، وتعمل على سرعة اقتناع المستمع بالشخصية .

والمؤلف الإذاعي عليه أن يتعرف جيدا على شخصياته بعد أن يرسمها جيدًا ، وأن يكون مدركًا تمام الادراك لأبعاد كل شخصية على حدة ، ثم تكون المهمة التالية للمؤلف هي كيف ستتحدث هذه الشخصيات ؟ لأن الشخصيات لن يفهمها المستمع ولن يفهم أبعادها كذلك إلا من خلال الحوار الذي تلقيه ، فيجب أن يكون المؤلف واعيًا لذلك من أجل أن تكون شخصياته ناضجة ، وحواره مؤكدًا لأبعادها ، وحتّى لا يتضح للمستمع أنها شخصيات مسطحة ، غير معبرة ، لا يوجد لها أي بعد أنساني . ولذا وجب على المؤلف العناية بشخصياته عناية مركزة ، وأن يجعلها واضحة للمستمعين . وقد يلجأ الكاتب الإذاعي إلى أن يكتب وصف حال الشخصية وتوضيح معالمها الرئيسية بأن يجعل الشخصيّة تتحدث بنفسها عن نفسها ، أو أن يجعل شخصيات التمثيلية تتحدث إلى بعضها ، ومن خلال هذا الحديث يتم الكشف عن شخصيات جديدة بصفاتها وأبعادها ، كما أن طريقة حديث الشخصية هام جدًا في الكشف عنها ، فطريقة الإلقاء سريعة أم متوسطة أم بطيئة ،

---

(1) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ، ص 220 .

تعبر عن الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية من حيث الهدوء أو الإنفعال ، وكذلك نبرة الصوت . أما اختيار الألفاظ المناسبة للشخصية فيعبر عن مستوى ثقافتها وحالتها الإجتماعية التي تعيش فيها ، وكذلك مهنتها ، لأن المحصول اللغوي للكلمات والألفاظ والعبارات ، أو القاموس اللغوي ، يتفاوت بين شخص وآخر ، تبعًا لمستوى ثقافته وبيئته وطبيعة عمله . كل ذلك يساعد المستمع على أن يتعرف على الشخصية التي يستمع إليها في التمثيلية الإذاعية . « وكذلك طول الكلمات أو قصرها من حيث البناء والتركيب »[2] . لأنه من الطبيعي أن الناس لا تستعمل جُملاً متحدة من حيث التركيب والبناء ، ويرجع ذلك إلى أن كل فرد من الأفراد يميل بطبعه إلى استعمال نوعية معينة من الكلمات ، ويركبها في جمل طويلة أو متوسطة أو قصيرة ، مرتبة ترتيباً منطقيًا أو عشوائيًا ، أو غير مرتبة نهائيًا . فالشخص العصبي مثلاً كلامه دائمًا في جُمل قصيرة ، وقد يترك الموضوع الذي يتحدث فيه ليدخل في موضوع آخر ، لأن طبيعة تكوينه النفسي تساعده على ذلك . والإنسان المثقف ثقافة عالية ، جُمله طويلة نسبيًا ، وكلماته منمقة ومختارة بعناية ومرتبة ترتيبًا منطقيًا . أما الإنسان الذي لم يكتسب قدرًا أدنى من الثقافة فهو يخشى الخوض في الأحاديث الطويلة ، ودائمًا تتصف عباراته بالقصر والسرعة ، إلا إذا كان المؤلف سيختار هذا العيب ليقيم عليه البناء .

والمؤلف الإذاعي لا بد أن يكون على قدر كبير من المعرفة بطبيعة الأصوات الإنسانية وطرق أدائها ، وأن يكون ذا دراية بالنفس البشرية وطبيعتها ، بالإضافة إلى معرفته الجيدة لنوعية المستمعين الذين يكتب لهم ، وطبيعة الإذاعة كوسيلة .

والمؤلف الإذاعي مكتوف الأيدي عن المؤلف السينمائي أو التليفزيوني أو المسرحي بالنسبة لعدد الشخصيات في تمثيليته ، فالمجالات الأخرى غير الإذاعية يستطيع المؤلف فيها أن يعالج موضوعه من خلال عدد كبير من الشخصيات الأساسية وغير الأساسية ، وكذلك في الرواية أيضًا . أما التمثيلية الإذاعية فمؤلفها

---

(2) فوزي شاهين (التمثيلية الإذاعية) ، الناشر : عالم الكتب ، القاهرة (د.ت) ، ص 92 .

لا يستطيع أن يتناول أعداداً كبيرة من الشخصيات ، لأن طبيعة الوسيلة غير مرئية ، فمن الصعب على المستمع أن يظل متعرفًا على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط دون أن يربط الصوت بالصوة كما هو الحال في المسرح والسينما والتليفزيون . ولذلك وجب على المؤلف الإذاعي أن يراعي ذلك ولا يزيد من عدد الشخصيات في تمثيليته حتّى لا يشتت ذهن المستمع ، وليتمكن المستمع من التعرف على الشخصيات كلها ، وهذه ميزة ينفرد بها المؤلف الإذاعي عن غيره من المؤلفين ، حيث إن أمامه فرصة أكبر للإجادة في رسم الشخصيات لأن عددها قليل نسبيًا ، عكس مؤلفي المسرح والسينما والتليفزيون في حالة كثرة شخصياتهم . فالمؤلف الإذاعي لا بد أن يحذف كل الشخصيات التي يمكن حذفها دون أن يتأثر البناء العام للتمثيلية ، ويراعي وضع كل شخصية في موضعها اللائق بها ، وأن يجعل من شخصياته في التمثيلية شخصيات متباينة الصفات ، مختلفة الأبعاد ، بها قدر من التضاد . وهذا يتطلب منه مهارة حتّى يتمكن من إعطاء المستمع ألوانًا مختلفة من البشر لكل منهم سلوكه الخاص في الحياة ، ثم بعد ذلك عليه أن يقنع المستمع بأن كل شخصية من الشخصيات قد وضحت معالمها بالقدر الذي تحتاجه التمثيلية .

وعلى المؤلف أن يختار الشخصية التي سيبدأ بها التمثيلية دون الشخصيات الأخرى ، لأنه لا يستطيع أن يعطي للمستمع كل الشخصيات منذ البداية ، وأن يعرفهم جميعًا للمستمع ، ولكن عليه أن يبدأ بالشخصيات التي يرى أنها أحق من غيرها في بداية الأحداث ، ثم بعد ذلك يسير في بناء الشخصيات الأخرى .[3]

ويجب أن يدرك المؤلف أن الشخصية التي لا تتكلم ليس لها وجود عند المستمع ، فهو لا يراها مثلاً في مشهد صامت دون حوار أو وصف في حين أن الحدث مستمر ، فهذا موجود في الوسائل الدرامية البصرية ، أما في الإذاعة فكيف يفهمه المستمع فمثلاً لو دخلت شخصية جديدة بعد أن سمع المستمع صوت فتح باب مثلاً ، أو صوت أقدام تقترب ، فكيف سيعرف المستمع صاحب هذه الشخصية ،

---

(3) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ، ص 218 .

أو صاحب مصدر هذا الصوت ، إلا إذا تكلم وأفصح عن نفسه ، أو أُفصح عنه من باقي الشخصيات

ويجب أيضا على المؤلف الإذاعي ألا يجعل المستمع ينسى شخصياته ، فعليه ان يذكره بها أولاً بأول ، من أول التمثيلية حتّى نهايتها ، لكي يكون المستمع مدركًا لكل ما يجري من أحداث للشخصيات ، ورابطًا الأحداث بكل الشخصيات . فالمستمع كلما عرف شيئا عن الشخصية التي يستمع إليها أحب الاستماع إلى المزيد ، ولذلك يجب أن يراعي المؤلف ذلك ، ليجعل المستمع دائمًا متشوقًا إلى سماع المزيد عن الشخصية ، حتّى يستمر المستمع مرتبطًا بالتمثيلية وبشخصياتها .

ومن الأفضل أيضًا للمؤلف الإذاعي أن يختار لشخصياته أسماء مألوفة ، سهلة لدى المستمع حتّى يتمكن من التعرف على أصحاب هذه الأسماء بسهولة .

وحيث إن الإذاعة وسيلة تعبير صوتية فقط ، فهي تمنح المؤلف الحرية في اختيار شخصياته ونوعياتها ، سواء لأشباح أو لأصحاب العاهات التي لا يمكن إبرازها على خشبة المسرح أو شاشتي السينما أو التليفزيون إلا بتكاليف باهظة وما إلى ذلك والتي يتطلب تصوير ها إمكانيات تنكر كثيرة . لأن الإذاعة لا تستغل من هذه الشخصيات إلا صوتها فقط ، وهذا يعطي للمؤلف الإذاعي الحرية في ابتكار ما يشاء من الشخصيات الخيالية .

الفصل السادس

الحبـــكة في الدرامـــا الإذاعيـــة

الحبكة في الدراما الإذاعية :

التمثيلية الإذاعية والموضوع :ـ

هل يمكن أن يكتب المؤلف الإذاعي تمثيلية ناجحة دون أن يكون مدركًا للموضوع الذي يكتب فيه ؟ بالطبع لا ، وإذا تم ذلك فالنتيجة هي ضلال المستمع وحيرته التامة . ولذلك يجب أن يختار المؤلف الموضوع الذي سيكتب فيه أولاً . لأن أي عمل أدبي لا بد أن يشتمل أولاً على موضوع ، حيث إن الشخصيات والأحداث تسير وفقًا لما يتضمنه الموضوع أساسًا .

هذا ، وقد ظهرت اتجاهات حديثة في الأدب ، منها مايلغي أدوار البطولة ، وتتقاسم الشخصيات أعباء القصة . بل منها ما ترتكز الأضواء فيه على شخصيات ثانوية أو شخصيات ليست لها أهمية . ومنها ما يلغي وجود العقدة . أشكال متنوعة من الأدب ، ولكن الذي أحب أن أشير إليه هنا أن التمثيلية الإذاعية تعتمد أول ما تعتمد على أذن المستمع وخياله ، ولذا يجب ألا تخلو من العقدة وأدوار البطولة ، وما إلى ذلك. وفكرة التمثيلية الإذاعية يجب ألّا يكسوها الغموض، فالوضوح سمة من سمات نجاح أي عمل فني أو أدبي ، ووضوح الفكرة للكاتب أمر ضروري لكي يستطيع أن يكتب تمثيلية واضحة المعالم متماسكة البناء ، يؤدي كل حدث فيها إلى الحدث الآخر بوضوح . ووضوح الفكرة في ذهن الكاتب يمكنه من صوغ فكرته في صورة واضحة للمستمع حتّى يضمن متابعته للإستماع إلى التمثيلية ، لأن أي غموض في الموضوع أو في الصياغة قادر على أن يصرف المستمع عن متابعة التمثيلية «فإن كان البصر يستطيع في لحظة واحدة أن يلمح منظرًا معقدًا متعدد العناصر...
فالأذن ليست كالبصر الذي يعتمد على تعقيد المرئيات ، بل هي تسمع شيئًا مناسبًا كالتيار المنساب لاغموض فيه ولا تعقيد» [1]

وموضوع التمثيلية غير القصة ذات الأحداث ، فالأولى عبارة عن الفكرة ، أما القصة فهي المعالجة التي قام بها المؤلف لهذه الفكرة . والمؤلف الإذاعي يجب أن يبتعد عن الأفكار الفلسفية العميقة المعقدة، ولكن عليه أن يقترب إلى ما يعاصره من

---

(1) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ، ص 212 .

أحداث ، وما يحيط بمن حوله من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية ، ولكن في بساطة ووضوح بعيدًا عن التعقيدات .

ومصدر الفكرة في التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن مصدر الأفكار للكتابة للمسرح أو السينما أو التليفزيون ، إلا أن هناك بعض الأفكار التي لا يستطيع المؤلف الإذاعي أن يستخدمها ، كالأفكار التي تحتاج إلى نقاش طويل . لأن المستمع يميل إلى البساطة والوضوح ، وعلى التمثيلية أن ترضي ذوقه ، وتعالج الجانب الهين البسيط من أمور الحياة القريبة منه كمستمع . أما المناقشات الطويلة فمكانها صالات الاجتماعات وليس الأعمال الدرامية .

كما يجب على المؤلف الإذاعي أن يدرك أن جهاز الراديو موجود في كل منزل ، ولا رقابة على الاستماع إليه ، لذلك يجب أن يراعي أن مستمعيه من الأطفال والشباب والرجال والشيوخ ... إلخ ، فيجب أن يدرك ذلك جيدًا ، فمثلاً هناك أفلام سينمائية للكبار فقط ، ويمنع دون السن المناسب دخول هذه الأفلام ، أما الإذاعة فلايمكنها أن تمنع صغار السن مثلاً من الإستماع إليها ، ولذلك يجب أن يراعي المؤلف ذلك ويبتعد عن كتابة أي شيء يريد أن يمنع أحدًا من الإستماع إليه ، لأنه ليس ثمة وسيلة لمنع المستمع من الاستماع .

وقد تتشابه الأفكار من تمثيلية إلى أخرى ، وقد يطلق البعض على هذه الحالة كلمة « سرقة » ، وفي الواقع هذه الكلمة غير سليمة ، لأنها تحمل معنى الحكم المطلق ، فلا عيب ولا ضرر من أن يكون هناك تشابه في الفكرة مع اختلاف الصياغة والمعالجة ، حيث إن الأفكار الإنسانية متشابهة . أما إذا تشابهت الفكرة مع المعالجة فهذا هو العيب ، بل هذه هي السرقة .

وإذا كانت المسرحية تقيد المؤلف ببعض القيود، حيث إنه من غير الممكن عرض كل شيء على خشبة المسرح كما قالت مارجوري بولتن : «نجد أنه ليس كل شيء من الأشياء التي تعد مادة صالحة للكتابة الأدبية يمكن أن يكون شيئًا مستطاعًا بالقياس إلى المسرحية . وذلك لأن من غير الممكن عرض كل شيئ على خشبة المسرح » . [2]

(2) كتاب (تشريح المسرحية) ، ص 12ـ13 .

فإن الدراما الإذاعية تعطي للكاتب حرية أكثر من أية وسيلة درامية أخرى كالمسرح والسينما والتليفزيون ، لسهولة الانتقال ، وتعدد المسامع ، وعدم وجود ديكورات ... إلخ .

وكلما استطاع الكاتب أن يحيا في صميم القضايا الإجتماعية والمشاكل القومية تيسر عليه أن يأتي بأفكار نماذج حقيقية من الحياة ، وأن يعبر عنها التعبير الملائم للطبيعة البشرية وسلوكها . وليس معنى هذا أن يأخذ الكاتب الأحداث التي يراها في الحياة أو يسمعها أو يقرأها ويكتب تمثيليته الإذاعية ، ولكن عليه أن يراعي أن يكون مضمون التمثيلية خاضعًا للشكل الذي تمليه عليه طبيعة الوسيلة الإذاعية نفسها ، ومعنى ذلك أن يكون الموضوع الذي يعالجه الكاتب يحتوي على عنصر « الإفضاء الصوتي » أي أن يتم ترجمة الموضوع كله إلى أصوات ، ليعطينا في النهاية الشكل الإذاعي الكامل، بأن تدور الأحداث كلها في جو صوتي، أما المناظر التي تعتمد على الحركة والشكل فيغض النظر عنها .

ولكل وسيلة نظام خاص بها ، أوكما هو معروف لائحة أخلاقية خاصة بها ، فعلى الكاتب الإذاعي أن يدرك اللائحة الأخلاقية للإذاعة ، ويحاول ألا يخرج بموضوعه عما ترتضيه هذه اللائحة من قيم دينية وقومية وفنية وعلمية واجتماعية وأخلاقية وسياسية .

ويجب أن يدرك الكاتب أن موضوع التمثيلية لا يظهر وحده هكذا كجزء مستقل عن باقي الأجزاء الأخرى . ولكنه ينبعث من خلال صياغة درامية ، لها شخصياتها وأحداثها ومقوماتها الفنية من إخراج وتمثيل ، تمد هذا الموضوع بالحياة والحركة .

المقدمة والتمهيد في التمثيلية الإذاعية :ـ

كما علمنا مما تقدم أن الأعمال الدرامية تتقيد بتقاليد واصطلاحات جرى عليها العرف ، منها مثلاً أن العمل الدرامي لا بد أن يكون له بداية ووسط ونهاية . فهل التمثيلية الإذاعية هي الأخرى كذلك ؟

نعم ، إن التمثيلية الإذاعية تتقيد بكثير مما تتقيد به الأعمال الدرامية الأخرى وكما عرفنا أن المسرح يحاول قبل بدء العرض أن يجذب انتباه المشاهدين ، باستخدام

الإضاءة والموسيقى ودقات المسرح التقليدية ، والسينما في بداية الفيلم تستخدم المناظر والأضواء والألوان والأصوات لجذب انتباه المشاهد ، وكذلك التليفزيون ، فإن الإذاعة تستخدم ثلاثة عوامل هي : الحوار ، الموسيقى ، والمؤثرات الصوتية، وقد ذكرت الحوار في البداية لكونه الأصل في أي عمل تمثيلي ، ويجب أن يكون الكاتب قادرًا على استخدام تلك العوامل الثلاثة السابقة استخدامًا جيدًا يمكنه في النهاية من كتابة عمل جيد يستحوذ على إعجاب المستمعين ، لأن التمثيلية الإذاعية إن لم تستطع جذب انتباه المستمع منذ بدايتها ، وتجعله ليس مجرد مستمع لها فقط بل منصت ومتخيل لأحداثها ، فلن يستمع إليها ، ولن ينتبه لها ، بل وقد يغلق جهازه . وهذه هي أولى العقبات التي تواجه الكاتب الإذاعي ، إذ لا بد أن يضاعف جهوده من أجل إرضاء المستمع ، لأن مستمع الإذاعة يختلف عن المشاهد في المسرح والسينما والتليفزيون ، فمستمع الإذاعة لا يستطيع أن يستمر في سماع مقدمة التمثيلية لمدة طويلة جدًا . فهذا يجعله يشعر بالملل والقلق ، ويصرفه إلى محطة إذاعية أخرى ، أو يغلق الجهاز مثلاً ، ولهذا على الكاتب الإذاعي أن يدخل في الحدث من الكلمات الأولى للتمثيلية ، لتكون بمثابة شراك للمستمع ، تمسك به وتدفعه إلى الاستمرار في الاستماع إليها ، ليكون راضيًا منذ اللحظات الأولى . فكيف يبدأ الكاتب تمثيليته ؟

إن المؤلف له مطلق الحرية في استخدام الوسائل المكونة للتمثيلية، الحوار ، والمؤثرات الصوتية ، والموسيقى طالما أن طريقة استخدامه لأي منها يؤدي إلى المطلوب . وقد يبدأ تمثيليته بالحوار فقط ، أو بالحوار والموسيقَى ، أو بالحوار والمؤثرات الصوتية ، أو بالثلاثة . ولكن المهم أن يعمل على إثارة المستمعين خلال نصف الدقيقة الاولَى حتّى يستمعوا إليه طوال مدة التمثيلية .

وفيمايلي سأحاول أن أتعرض للعناصر الثلاثة في خمس حالات :

أولاً : زوج وزوجته يتشاجران ، وتبدأ التمثيلية بالحوار :

الزوج : وآخرة الخناق دا كل يوم إيه ؟

الزوجة : لازم تطلقني .

الزوج : مش ها أطلقك .. وها اسيبك كدا زي البيت الوقف وها اتجوز عليكي كمان .

ثانيـــًا : تبدأ هذه التمثيلية بشاب وشابة يتحدثان حول موضوع زواجهما :

الشابة : وآخرة حبنا يا محمود إيه؟

الشاب : ناهد ... انتي بتقولي إيه ! طبعا ها نتجوز .

الشابة : بس أهلي مش موافقين .

الشاب : بعدين ها يوافقوا غصب عنهم لما يلاقونا أسعد زوجين في العالم .(نبدأ في سماع موسيقى « زفة العروسة » كخلفية للحوار)

الشابة : ياعني ها ألبس الفستان الأبيض والطرحة .. ويزغرطولي ويزفوني من أول الشارع لغاية شقتي ... إمتي ييجي اليوم دا .. إمتي ؟

الشاب : قريب ياحبيبتي .. قريب . (ثم نسمع موسيقى « زفة العروسة » فقط)

ثالثـــًا : تبدأ هذه التمثيلية بصوت صفارة القطار وهو يقترب من المحطة ، ثم يبدأ صوت عجل القطار يقترب ، هناك رجلان على المحطة يتحدثان وصوت القطار خلفية لهما :

رجل 1 : ياترى جاي في القطردا ولا لأ؟

رجل 2 : دا لو ما جاش بيته ها يتخرب .ثم نسمع صوت عجل القطار وهو يحتك بالقضيب ، ثم صوت وقوف القطار ، ثم نسمع أصوات أقدام الركاب ، مع أصوات الباعة الجائلين والحمالين كلها مختلطة مع بعضها .

رابعـــًا : تبدأ التمثيلية في كازينو ليلي ، مقطوعة موسيقية ترقص عليها الراقصة ، تستمر الرقصة حوالي نصف دقيقة ، ثم نسمع صوت اثنين يتهامسان وفي خلفية همسها الموسيقي مستمرة .

رجل 1 : أحلى مرة ترقص فيها الليلادي.

رجل 2 : عشان آخر ليلة في حياتها ها ترقص فيها . ثم نسمع صوت أعيرة نارية ، يحدث هرج ومرج وتعلو الصرخات من الحاضرين ، صوت صرخة مكتومة من الراقصة ، نسمع همهمات من الحاضرين خلاصتها أنهم قتلوا الراقصة ، على إثر ذلك تتوقف الموسيقَى.

خامسـًـــا: تبدأ هذه التمثيلية في أحد شوارع الجيزة بالقرب من جامعة القاهرة ، صوت دقات ساعة الجامعة،صوت سيارة تسير بسرعة جنونية ، صوت موتور السيارة يؤكد ازدياد السرعة، وفجأة نسمع صوت فرملة شديدة جدًا يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض. ثم نسمع صوت سارينة سيارة

بوليس النجدة تقترب من المكان ، ثم صوت فرملة عادية لسيارة بوليس النجدة ، وصوت سارينة سيارة الإسعاف يقترب ، يقترب جدًا ، صوت فرملة سيارة الإسعاف .

وبإلقاء نظرة سريعة على المقدمات الخمس السابقة نجد في المثال الأول أن التمثيلية بدأت بشجار زوج مع زوجته ، أي بالحوار فقط ، ومن كلمات الحوار ندرك أن هذا الشجار مستمر كل يوم ، وأن حياة الزوج أصبحت جحيمًا ، والزوجة تطلب الطلاق ، ولكنه يرفض ويهددها بأنه سيتزوج عليها ويتركها هكذا ، والمستمع هنا سيحاول أن يستمع للجزء الباقي من التمثيلية لمجرد أن يعرف هل سيتزوج عليها فعلاً ويتركها مثل « المنزل الوقف » أم هذا تهديد فقط ؟ وإذا تزوج عليها . ماذا سيكون دورها هي ؟ وتساؤلات كثيرة ستدفع المستمع للاستماع لباقي التمثيلية للوقوف على أحداثها ، وللوصول إلى إجابات الأسئلة التي أثارتها المقدمة في ذهنه .

وفي المثال الثاني تم استخدام الحوار مع الموسيقى في المقدمة . فعندما يسمع المستمع موسيقى « زفة العروسة » كخلفية لحوار الشابة ، يدرك أن هذه الشابة لها آمال عريضة معلقة بالزواج ، ثم بعد ذلك يسمع الموسيقى وحدها كنهاية للمسمع القصير بعد أن يقول لها الشاب : (قريب يا حبيبتي ... قريب) فهنا ستبدأ الأسئلة تثار في ذهن المستمع أيضًا ، هل هذه هي الزفة الحقيقية أم مجرد تخيل لإحدى الشخصيتين ؟ وإذا كانت الزفة حقيقية ، فما مصير هذا الزواج الذي يعارضه أهل الشابة ؟ وهل ستتحقق السعادة التي ينشدانها كما يدل حوارهما على ذلك ؟ أم أنهما يحلمان بسعادة لن تتحقق وستفشل تلك الزيجة ؟... إلخ . وأيضا من أجل أن يرضى المستمع ذاته ، وللبحث عن إجابات لتلك الأسئلة وغيرها ، سيحاول جاهدًا أن يستمع لباقي الأحداث عساه أن يجد ضالته التي ينشدها .

وفي المثال الثالث تم استخدام الحوار والمؤثرات الصوتية ، فنجد أن التمثيلية تبدأ بصوت صفارة قطار لتوحي للمستمع بأن هذا المكان محطة سكة حديد ، وخصوصًا عندما يسمع الحديث الذي يدور بين الرجلين ، ويدرك المستمع من الحديث أن الرجلين ينتظران قدوم رجل ثالث في هذا القطار ، وإن لم يحضر هذا الرجل الثالث سيقع على بيته الخراب . ثم يسمع بعد ذلك صوت القطار وهو يتوقف في

المحطة مع أصوات الركاب والباعة الجائلين والحمالين . وهنا أيضا ستثار عدة أسئلة في ذهن المستمع ، هل سيحضر الرجل في هذا القطار أم لا ؟ وما هو نوع الخراب الذي سيحل بمنزله إذا لم يحضر ؟ وما علاقة هذا الرجل بالشخصيتين ؟ وماذا ينتظران منه ؟ وأسئلة أخرى كثيرة ، وفضول المستمع سيجعله يحاول أن يعثر على إجابات لهذه الأسئلة باستماعه لباقي المسمع ، وكذلك المسامع التالية إذا استطاع الكاتب أن يجذب انتباهه .

أما في المثال الرابع فتم استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معًا من خلال المقطوعة الموسيقية الراقصة في بداية المسمع ، ثم ندرك من حوار الرجلين بأن الراقصة التي ترقص على المقطوعة الموسيقية ترقص اليوم ببراعة فائقة ، لأن هذه هي آخر ليلة سترقص فيها في حياتها ، جملة معناها مصبوغ بصبغة الموت أو النهاية ، وخصوصًا عندما يتوج هذا المعنى بصوت طلقات الرصاص التي على أثرها تسقط الراقصة قتيلة ، ثم بعد ذلك نسمع صرخة مكتومة من الراقصة مع همهمات الحاضرين التي من خلالها ندرك أن الراقصة قد قتلت . وهنا أيضا وبهذه البداية التي تم فيها استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معًا ، ستجعل المستمع متشوقاً إلى معرفة لماذا قتلت هذه الراقصة ؟ ومن القاتل ؟ واستفسارات أخرى ، ومن أجل ذلك سيحاول أن يقنع نفسه بالاستمرار في الاستماع إلى باقي التمثيلية حتى يرضي فضوله ، هذا الفضول الذي أثارته المقدمة .

ولكن المثال الخامس مختلف عن الأمثلة الأربعة السابقة ، حيث إنه ينقصه الحوار ، وقد تم استخدام المؤثرات الصوتية فقط . فنحن نسمع صوت دقات ساعة الجامعة ، ثم صوت سيارة تسير بسرعة شديدة ، ثم صوت فرملة السيارة ، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها بالأرض ، ومن خلال المؤثرات الصوتية السابقة ندرك أن تلك السيارة قد صدمت هذه السيدة . ثم بعد ذلك نسمع صوت سارينة سيارة النجدة وهي تقترب من مكان الحادث ، ثم صوت فرملة سيارة النجدة ، وهنا المستمع سيدرك أن سيارة النجدة قد حضرت لمعاينة الحادث ، ثم يسمع صوت سارينة سيارة الإسعاف تقترب ، ثم صوت فرملة سيارة الإسعاف ،وعلى الفور سيحاول المستمع أن يعرف هل السيدة ماتت أم لا ؟ ومن هي؟

ومن هو سائق السيارة التي صدمتها ؟ هل يعرفها وكان يقصد قتلها ؟ أم أنه لا يعرفها والحادث غير مدبر ؟ وأسئلة أخرى كثيرة . ومن أجل أن يعرف المستمع الإجابة على هذه الأسئلة سيتابع الاستماع لباقي التمثيلية عسى أن يجد فيها غايته.

وهكذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لا بد أن تفتح آفاقًا للتساؤل أمام المستمع ، وتمده بالخيط الأول للوصول به إلى الموضوع . وعلى هذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لها أثرها الكبير على التمثيلية كلها ، فإن أثارت المستمع وشجعته على الاستماع إليها أقبل عليها ، وإن لم يجد فيها غايته أعرض عن السماع . ولذلك يجب أن يحشد الكاتب الإذاعي إمكانياته في المقدمة من أجل أن يثير انتباه المستمع ، ومتى انتبه المستمع وأنصت تحقق الهدف من التمثيلية بوصول الموضوع أو الفكرة أو الرأي الذي تحمله إلى المستمع .

التمهيد :

والتمهيد ، أو العرض ، أو كما يعرف باسم (مرحلة زرع المعلومات) يجيء بعد المقدمة . وفيه يقوم الكاتب بتعريف المستمع بمكان وزمان التمثيلية ، ليعرف أين تدور الأحداث على وجه التحديد ، ومتى حدث ذلك . وكذلك التعريف بالشخصيات التي ستعاصر الأحداث ، والظروف المحيطة بهذه الشخصيات . كل ذلك يجب أن يتم في خلال مدة وجيزة حتى لا يصاب المستمع بالملل ، فنحن إذا عدنا إلى مسرح نجيب الريحاني وعلي الكسار ، سنجد أن مرحلة العرض هذه في أحيان كثيرة تستغرق الفصل الأول بأكمله ، الخادم مثلاً يتكلم مع السائق الخاص بالباشا ، ومن خلال حديثهما يدرك المشاهد من هما ، وعند من يعملان ، وما هي الظروف المحيطة بمن يعملان عنده ، وأشياء أخرى كثيرة . ثم بعد ذلك يشاهد المتفرج الباشا ، فيدرك أن هذا الباشا هو الذي كان الحديث يدور حوله قبل ظهوره على المسرح . وهكذا مع باقي الشخصيات .

ولكن أن تطول مرحلة العرض أو زرع المعلومات لهذه الدرجة في الإذاعة ستجعل المستمع ينصرف عن الاستماع للعمل الذي يذاع . ولذلك يجب ألا تطول هذه المرحلة بشكل يدعو إلى ملل المستمع وانصرافه عن العمل .[3]

(3) كتاب (التمثيلة الإذاعية ص 63، كتاب « التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها ص 209)

وفي المسلسل الإذاعي الذي يتكون من أكثر من حلقة ، سواء خماسية ، أو سباعية ، أو مسلسلاً يوميًا لنصف شهر ، أو لشهر كامل ، أو أكثر ، يجب أن تنتهي مرحلة العرض في الحلقة الأولى ، حيث من الأفضل أن تنتهي الحلقة الأولى والمستمع يتساءل : ماذا سيتم بعد ذلك ؟ بدلاً من أن تنتهي الحلقة الأولى في عملية العرض فقط دون إثارة المستمع .

ومرحلة العرض هذه تختلف طرقها من مؤلف لآخر ، ومن موضوع لآخر ، فكل مؤلف له طريقته الخاصة في عرض المعلومات عن الشخصيات والزمان والمكان. وكذلك طبيعة الموضوع نفسه تفرض طرقًا خاصة لهذا العرض ، والمؤلف الجيد هو الذي يستطيع أن يهضم موضوعه جيدًا ، ويقدم له ، ويعرض المعلومات الخاصة بالشخصيات والزمان والمكان بطريقة غير مباشرة ، أي لا بد ألا يدرك المستمع أن المقصود بهذا الجزء من التمثيلية هو التعريف بشيء معين ، بل يجب أن يكون ذلك في سياق الموضوع ، وأن طبيعة الحدث هي التي أدت إلى العرض ، وليس العرض مقحمًا لمجرد تعريف المستمع . وهذه ملاحظة يجب أن يلاحظها كل من يكتب سواء للإذاعة أو لأي وسيلة أخرى .

وبعد أن يكون المستمع قد تعرف على الشخصيات والمكان والزمان لا بد أن تجيئه العقدة . والمؤلف الإذاعي لا بد أن يسير بالمستمع إلى عرض الموضوع عرضًا يوافق طبيعة المادة الدرامية من ناحية ، ومن ناحية أخرى طبيعة الإذاعة نفسها . فالمسرحية عبارة عن عدد من الفصول أو المشاهد أو اللوحات ، والفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل الفصول والمشاهد ، وكذلك التليفزيون عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل المشاهد . أما التمثيلية الإذاعية فهي عبارة عن مجموعة من المسامع ، ويجب على الكاتب أن يعرض موضوعه في مسامع متعددة جذابة ، تجعل المستمع متلهفًا متشوقًا لمعرفة ما سيجيء في المسامع المقبلة ، فيجعله ذلك يواصل الاستماع إلى التمثيلية .

العقـــدة :

ويمكن القول بأن العقدة في التمثيلية الإذاعية هي«عرض للصراع»[4] . ولا بد أن تحتوي العقـدة في كل عمل على شخصيـة البطل ، تلك الشخصية التي تستدرّ عطفنا طوال مدة التمثيلية ، ونتمنّى لها أن تفوز في النهاية ، وتنتصر على خصومها .

ثم على من تـنـتصر شخصـيـة البطل ؟ لا بد أن يكون المنهزم هو الخصم ، أو الشـخصـية المضادة للبطل (أنظر الشخصية في المسرحية) ، وعلى هذا لا بد من وجود تلك الشخصية الأخرى ، أو الخصم ، أو الشخصية المضادة ، أو الوغــد . إلّا أن بعض الكتاب يرفضون التقيد برسم شخصية البطل، وكذلك الخصم، ويفضلون أن تكون الشخصيات في أعمالهم متشابهة، دون تباين أو تضاد يذكر. ومن هنا فالمستمع لا يكره شخصية من الشخصيات ، ونتيجة لذلك ينعدم الصراع في العمل ويهبط مستواه العام .

ومن المعروف ان المستمع حينما ينحاز لشخصية من الشخصيات ، ويقف بجانبها وجـدانيـاً ، ويتمنى لها تحقيق أهدافها ومآربها ، وانتصارها على خصمها ، عندئذ يحدث الصراع بين البطل والخصم بالمعنى المبسط .

فبعد أن تنتهي مرحلة التمهيد أو زرع المعلومات تبدأ «نقطة الهجوم»، أو كما تسمى في أحيان أخرى مرحلة الهجوم على الصراع . وفي هذه المرحلة يجب أن يشعر المستـمـع بالـتقاء طرفي الصراع ، ونشوء الصراع يجعد المستمع يتساءل : ماذا ؟ وبعد؟ بحيث يصل هذا الصراع إلى أزمة، تصل إلى قمة ثانوية تؤدي إلى أزمات أخرى بشكل متصاعد، بحيث تكون كل أزمة وكل ذروة ثانوية كاللبنة، ويؤدي تراكماللبنات فوق بعضها إلى تصاعد البناء حتّى نصل إلى الذروة

والذروة بمثابة المرحلة الأخيرة من مراحل بناء التمثيلية ، تلك المرحلة التي لا يعقبها سوى مرحلة التنوير أو الحل . ويفضل أن يكون الحل بشكل قاطع وسريع ، حتّى

---

(4) كتاب (التمثيلية الاذاعية) ، ص 7 .

لا تصبح الذروة هابطة المستوى ، ويكون ذلك من النقاط التي تعيب العمل ، لأنه في هذه الحالة ينتهي بما نسميه« الأنتي كلايمكس- anti Climax » . وقد تعرضنا من قبل لموضوع الصراع والذروة في الفصل الخاص بالحبكة في المسرح .

ويحدث في التمثيلية الإذاعية مثلما يحدث في المسرح والسينما والتليفزيون ، من أن الأحداث تفضي إلى نتيجة محتومة ، وكل صراع لا بد أن يكون نتيجة لصراع قبله ، وبالضرورة يؤدي إلى صراع أقوى وأكثر تعقيداً من سابقه ، ونتيجة لذلك تتحرك التمثيلية مدفوعة إلى الأمام ، فالصراع هو « علامة النمو والحركة في كل عمل درامي » . [5]

والصراع هو« مناضلة بين قوتين متعا رضتين ينمو بمقتضى تصادمها الحدث الدرامي ، فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ في منازلتها» . [6] والصراع كما ذكرت من قبل (ساكن ، واثب ، صاعد ، ومرهص) وبغض النظر عن هذه التقسيمات ، فالصراع قد يكون بين الإنسان ونفسه ، أو بين الإنسان والإنسان ، أو بين الإنسان والطبيعة ، أو بين الأفكار المتعارضة ، أو الفلسفات ، أو الآراء الاجتماعية أو بين الإنسان وقوى غيبية كالقدر والآلهة . [7]

والكاتب الإذاعي عليه أن يتجنب أنواع الصراع الدرامي الثلاثة الأولى : (الساكن ، الواثب ، والصاعد المتنوع في بطء) وعليه أن يقترب كلما استطاع من النوع الرابع ، وهو«الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفي على ماينتظر حدوثه » [8] ففي هذا النوع من الصراع كل حدث يمهد للآخر ، ويمسك بالمستمع ويعده بما كان يتوقعه أو ينتظر حدوثه من أحداث ، حيث إن مستمع الإذاعة يتقبل الحادثة في التمثيلية إذا كان لها من الأسباب والدوافع الصادقة المحركة لها ، والتي تكون بمثابة المبرر المنطقي لهذه الحادثة ، وليست الحادثة واقعة لمجرد أن المؤلف أراد تعقيد العقدة في

---

(5) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ، ص 223 .

(6) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ، ص 190 .

(7) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ، ص 73 ، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ، ص 191

(8) كتاب (من كتابة المسرحية) ، ص 242 .

هذا السمع مثلاً . فالأحداث التي ليست لها دوافع أو مبررات ، أي ليست حتمية ، لا تعتبر أحداثًا درامية ، فمثلاً وفاة الخصم في النهاية فجأة دون أي تقديم أو مبرر معين من أجل أن يستريح البطل وتحل عقدته ، وما إلى ذلك من أمثلة ، كلها أمثلة يجب على الكاتب الإذاعي أن يعرف مقدار ضررها الزائد بالنسبة للأعمال الدرامية ، ليتجنب إصابة عمله بهذا الضرر ، والوقوع في خطأ وقع فيه كتاب كثيرون لمجرد أنهم عاجزون عن النهوض بالأحداث والسير بها في الطريق السليم .

ومن أجل أن يظل المستمع متابعًا للتمثيلية حتّى النهاية ، لا بد أن يظل قلقاً متشوقًا ومترقبًا لنتيجة الحدث دائمًا ، لذلك لا بد أن تظل بعض الحقائق مجهولة بالنسبة له ، غير واضحة المعالم بالقدر الذي يجعل من عنصر التشويق حافزًا للمستمع للاستمرار في متابعة التمثيلية .

وفي حالة غياب البطل أو خصمه من أحد المسامع ، من الضروري أن يستمر الحدث في التطور وألا يتوقف ، فالجمهور يريد أن يعرف ما يدور بذهن البطل ، وما أعده من خطوات للمستقبل ، أو ما وقع له من أحداث لا يدركها المستمع ، وهنا لا بد من وجود شخصية متعاطفة مع شخصية البطل ، تؤدي هذا الدور ، وتنقل للمستمعين ما ترغب وتنتظر من أخبار حول البطل . وكذلك شخصية الخصم أو الشخصية المضادة للبطل ، أيضا من الأفضل وجود شخصية تابعة لها ، تجعل المستمع على علم بخطط الخصم وأفعاله . وهكذا نجد أن شخصيتي صديق البطل وتابع الخصم ، تجعلان من استمرار العقدة أمرًا ممكنًا في حالة غياب القوتين المتصارعتين عن سماع المستمع .

كما أن هناك عنصرًا آخر من عناصر بناء العقدة ، وهو الشخصيات الثانويه ، أو الشخصيات المساعدة ، تلك الشخصيات قد تكون لها صلة مباشرة بالصراع ، أو لا تكون لها أية صلة . وفي الحالة الثانية يكون وجودها لمجرد إلقاءالضوء على مكان أو زمان الصراع ، أو تفسير بعض الأحداث التي تصادف الشخصبات الرئيسية . وعمومًا ، تعتبر الشخصيات الثانوية بمثابة خلفية لتحديد المناظر (المسموعة) والمكان والزمان الذي يدور فيهما الصراع .

وبعد أن يحدد المؤلف شخصياته الرئيسية ، وشخصياته المساعدة (الثانوية) ،

وبعد أن يحدد الأمكنة ، والأزمنة ، والموضوع الذي سيكتب فيه ، وبعد أن يرسم خيوطًا رئيسية لسير الأحداث في التمثيلية على الورق ، يبدأ فيما يسمى بعملية التقطيع .

والتقطيع عبارة عن تخطيط لكيفية كتابة التمثيلية الإذاعية بشكل متتابع في مسمع تلو الآخر ، بحيث يشتمل المسمع الأول على عملية التمهيد ، أوزرع المعلومات ، ونقطة الهجوم على الصراع في أقرب مسمع بعد ذلك .

وبعد المسمع الأول ، لا يجب الانتقال إلى المسمع الثاني إلا إذا كانت هناك ضرورة للإنتقال الزماني أو المكاني أوكليهما ، وهذا الانتقال يكون بنقلة موسيقية أو بمؤثر صوتي ، أو بطريقة التلاشي أو الاختفاء والظهور التدريجي ، أي اختفاء تدريجي للجملة الأخيرة من المسمع الأول ، وظهور تدريجي للجملة الأولى من المسمع الثاني ـ سيتم شرح ذلك في الفصل الثامن من هذا الباب ثم تتوالى المسامع ، مع مراعاة كيفية الانتقال من مسمع لآخر، بالإضافة إلى مراعاة المؤثرات الدرامية الخمسة ـ موجودة في نهاية هذا الفصل ـ والبناء العام للتمثيلية ككل .

ثم بعد ذلك يبدأ في الكتابة عن طريق التمهيد للأحداث والشخصيات (زرع المعلومات) ، ويجب هنا أن نعرف أن عملية التمهيد ليست فقط في أول التمثيلية أو المسلسل ، فيجب أن يتم التمهيد لأي شخصية جديدة ، أو لأي حدث سيحدث ، أو لأي شيء آخر ، حتى تبدو الأحداث والأفعال منطقية ودن أي افتعال . ثم لا بد من التعجيل بنقطة الهجوم من أجل إثارة تساؤلات المستمع عن مصير الشخصيات وما سيدور من أحداث .

ويجب أن يحدد الكاتب المواقف التي سيتواجه فيها الخصمان معا ، والمواقف التي لا يتواجهان فيها . وبعد أن يكون الكاتب قد قسم موضوعه إلى مسامع ، وانتقل من مسمع لآخر انتقالاً حتميًا نتيجة لتغير الزمان أو المكان أو الأحداث ، سواء بدخول أو خروج شخصية ، أو غير ذلك ، بعدها ، أي بعد أن تجمعت لدى الكاتب الفكرة ، وتقسيمات موضوعة إلى مسامع ، والأمكنة والأزمنة الخاصة بكل مسمع ، والشخصيات الأساسية والثانوية ، والخيوط الرئيسية لسير الأحداث وتطورها ،

يبدأ في عملية تعقيد الصراع عن طريق إكسابه بعض الغموض من أجل أن يظل المستمع متشوقًا طوال التمثيلية ، مع ملاحظة أن يجعل كفتي الصراع ، أو قوتي الصراع المتعارضتين في حالة تغير من أجل استمرار الصراع ، فمثلاً إذا كان البطل مسيطرًا على الموقف في أكثر من مسمع ، فمن الأفضل أن يلجأ المؤلف بعد ذلك إلى إرجاح كفة الخصم ، ويجعله مسيطرًا على الموقف بعد ذلك لكي يبدو للمستمع أن الأمور ستنقلب ضد البطل ٦ لتزداد لهفته على معرفة المزيد من الأحداث ، وهل ستستمر السيطرة للخصم هكذا أم لا ، ثم بعد ذلك لا مانع من إعادة سيطرة البطل مرة أخرى. والغرض من ذلك أن يكون هناك صراع دائم طوال التمثيلية ، سواء كانت سهرة ، أو مسلسل. فإذا كانت إحدى قوى الصراع ضعيفة لا يكون هناك صراع ، بل من المحتم أن القويّ هو الذي سيتغلب في هذه الحالة ، فليس من المعقول أن نجد رجلاً يتشاجر مع طفل وأتوقع أن يفوز الطفل ، ففي هذا ضرب من الجنون ، فالرجل هو الفائز دون جدال ، أما إذا كان رجل أمام رجل ، وكل منهما في نفس وزن الأخر وقوته ، فمن الصعب تحديد من منهما سيفوز ، لأن ذلك سيعود إلى حر فيه وبراعة كل منهما في صراعه ضد الآخر ، ومعرفة كل منهما لنقاط الضعف والقوة في خصمه ، وتكون نتيجة الصراع هي فوز إحدى القوتين المتصارعتين ، لأنها استطاعت التغلب على القوة الأخرى ، والتي هي في نفس مستواها .

هذا مثال بسيط للصراع ، فلا بد أن يراعي الكاتب ذلك ، حيث إن الملاكمين في جولة ملاكمة كل منهما يضرب الآخر إلى أن يسقط أحدهما ، وهذا هو المطلوب في العمل الدرامي ، أي أن البطل لا يمكن أن يكون قادرًا على الانتصار طوال مسامع التمثيلية ، فلا بد من وضعه في لحظات حرجة ينهزم في بدايتها وتكون السيطرة لخصمه ، إلى أن يكتشف كيف يتعامل مع هذا الخصم فينتصر عليه مرة أخرى ، وهكذا يستمر الصراع.

ويجب أن يراعي الكاتب الإذاعي أنه من الواجب عليه أن يظل ماسكًا دفة السيطرة في تحريك الشخصيات في الصراع ، أو بمعنى آخر استمرارية تقديم معلومات جديدة للمستمعين في كل مسمع ، تؤدي إلى تطوير الحدث ، وكذلك الاستفادة من عملية إضافة شخصيات جديدة ، وجعل دخول هذه الشخصيات

غير مجاني ، أي أن يؤثر دخول هذه الشخصيات في خط سير الأحداث والمواقف من أجل أن تتطور وتزداد تعقيدًا ، بالأضافة إلى أن الشخصيات الأساسية لا بد أن تكون بمثابة المحور الرئيسي لخط سير الأحداث في التمثيلية ، سهرة كانت أم مسلسلاً ، ويجب أن يراعي المؤلف أن أي تغيير في ميزان قوتي الصراع لا بد أن يكون منفذًا بدقة وعناية حتّى يصدقه المستمع ويقتنع به ، وإلا لا يثير فضوله ويشعر أن المؤلف يضحك عليه ، فيعرض عن السماع ويغلق جهازه .

وبعد أن يعمل الكاتب على تعقيد الصراع والخوض في عدة أزمات ، سيصل إلى الذروة الرئيسية ، أو الذروة الكبرى ، والتي عندها تتأزم كل الأمور في التمثيلية ، وهنا يجد الكاتب نفسه مشغولاً في البحث عن حل لتلك العقدة التي استمر في زيادة تعقيدها طوال التمثيلية ، والحل لابد أن يكون ملازمًا للذروة ، أي يكون هناك فاصل ، أي أن الحل أو التنوير لا بد أن يكون بشكل قاطع ، وليس منحنى أو متدرج ، فالتمثيلية عندما تصل إلى الذروة في العقدة لا بد أن تنكشف الأمور وتتضح بعد ذلك مباشرة دون تردد في حالة ما إذا كان الكاتب سيعرض الحل . أما إذا كان سيترك النهاية مفتوحة دون وضع حلول ، فله أن يفعل ما يشاء . ولكن ليس أي موضوع يمكن أن ينهيه الكاتب دون أن يتعرض لحل معين ، فهناك موضوعات بطبيعتها تحتاج إلى رأى أو وجهة نظر أو وضع حد للخلاف فيها ، وهناك موضوعات من الأفضل أن تترك مفتوحة النهاية ، لكي يكون هناك إعمال للفكر بالنسبة للمستمع . وإذا كانت التمثيلية ستنتهي بالحل ــ وهذا في الغالب مايتم ، وقد تعود المستمع على ذلك لأن كل ما يسمعه يفرض عليه نهايات معينة من خلال وجهات نظر المؤلفين ــ فلا بد كما قلت أن يكون الحل سريعًا قصيرًا قريبًا من أقصَى العقدة . حتّى تزداد التمثيلية نجاحًا ، ولا تكون ذات قمة متميعة ، أو بلا قمة.

أما بالنسبة للأعمال الإذاعية التي تزيد عن حلقة واحدة ، مثل الخماسية ، السباعية ، أو المسلسل الشهرى مثلاً ، فكتابتها تختلف إلى حد ما عن كتابة تمثيلية السهرة مثلا ، لأن المؤلف الإذاعي هنا بعد أن يرسم شخصياته ويحدد خيوطها يجب عليه أن يواكبها من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة ، يطورها دراميًا من حلقة

إلى أخرى ، إلى أن تصل ذروة التأزّم ثم الإنتهاء .

ويجب أن يراعي أن المسلسل به عقدتان ، عقدة أساسية كبرى ، لا بد من حلها في نهاية المسلسل كله ، أي في نهاية الحلقة الأخيرة ، وعقدة أخرى تدور في فلك العقدة الكبرى ، وهذه العقدة الثانية يتم تقسيمها إلى عقد فرعية بعدد حلقات المسلسل ، أي أنه لابد أن تنتهي كل حلقة بجزء من العقدة الثانية ، أو بعقدة فرعية من العقدة الثانية لكي تنتهي كل حلقة بالتشويق لجذب انتباه المستمع وجلعه منتظرًا لاستماع الحلقة التالية ، وتشوقه إلى استمراره في متابعة الحلقات .

والكاتب الإذاعي عليه مراعاة أن بناء العقدة هو بمثابة النفخ في الأحداث كي تصبح نابضة حية ، تتحرك خلالها الشخصيات ، وتمر بصراعها إلى أن تصل التمثيلية إلى النهاية التي تحددها حتمية الأحداث وتسلسلها المنطقي ، وأن النهاية هذه هي النتيجة الطبيعيةوالحتمية لكل أحداث التمثيلية منذ البداية حتّى النهاية ، في هذه الحالة يكون الكاتب الإذاعي قد نجح في تقديم عمل درامي جيد لكل المستمعين .

التمثيلية الإذاعية والمؤثرات الدرامية :ـ

يمكن القول بأن المؤثرات الدرامية خمسة ، وهي تختلف عن المؤثرات الصوتية . وهي :

1ـ التشويق :

ويتم استخدامه في التمثيلية الإذاعية بكثرة ، وهو يعتمد على إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المستمع ، ولا يتأتى ذلك إلا إذا وضع المؤلف بطله الذي يتعاطف معه المستمع في موقف حرج يستثير خوف المستمع عليه ، بل ويمسك قلبه خوفًا على مصير البطل ، ويجيش في صدره الأمل في نجاته من هذا الخطر الذي يحدق به ، ويجب أن يكون الإستخدام مؤكدا للحدث الدرامي .

واستخدامات التشويق كثيرة جدًا ، ولا يمكن حصرها طبعًا لأنها تنبع من الأحداث ، ولكني سأحاول أن أذكر مثالاً بسيطًا .

تمثيلية بها زوج وزوجته يعيشان في سعادة غامرة ، والمؤلف جعل المستمع يتعاطف مع الزوجة لأنها البطلة . ومن أبعاد شخصية الزوج أنه غيور جداً ، يمكن أن يقتل في سبيل حبه لزوجته وشرف منزله ، والمستمع يدرك أن الزوجة لها شقيق تعطف عليه لظروف خاصة ، ولا يعرف الزوج عنه شيئاً ، . هذا الشقيق يتردد على شقيقته (الزوجة) كثيرا كي يأخذ منها ما تجود به نفسها عليه . ثم يعلم الزوج من الجيران أن هناك رجلا يتردد على شقته في حالة غيابه ، فيجن الزوج لهذا الكلام ، وبمرور الأيام يزداد جنونه ويقرر أن يكشف هذا الرجل وينتقم منه ومن زوجته . وفي مسمع من المسامع نجد الشقيق مع شقيقته يتحدثان في شقتها ، وفي المسمع التالي نجد الزوج في الشارع وأحد الجيران يؤكد له أنه رأى الرجل يدخل شقته منذ لحظات ، وهنا يؤكد الزوج أن لحظة الانتقام من الزوجة الخائنة التي خدعته وتظاهرت بحبه طوال هذه السنين التي مضت قد حانت الآن ، فيصعد في السلم ، وفي المسمع الذي يلي ذلك نجد الزوجة مع شقيقها ، وفجأة نسمع صوت باب الشقة وهو ينفتح ، فالزوج فتحه دون أن يدق الجرس من أجل أن يكشف الخيانة بنفسه ، وعندما يرى الرجل مع زوجته يقرر قتلها ، فينتهي المسمع عند ذلك. وقد تكون هذه النهاية جيدة لحلقة من حلقات مسلسل ما .

وهنا ، وفي لحظة دخول الزوج وتقريره قتل الزوجة والعشيق من وجهة نظره ، سيتحقق مؤثر الخوف لدى المستمع على مصير الزوجة ، لأنه يعلم أن هذا العشيق ليس إلا شقيقها ، وأنها بريئة من التهمة ، وفي نفس الوقت سيجيش صدره بالأمل في نجاتها من هذا الموقف الحرج .

2ـ المفاجآت :

وهي وقوع حدث لا يتوقعه المستمع ، بشرط أن تكون هناك منطقية لوقوع هذا الحدث ، وإلا تحولت المفاجأة إلى مجرد صدفة ، والصدفة غير المفاجأة ، لأن الصدفة غير مستحبة في الأعمال الدرامية ، بل إنها مرفوضة ، وكثيراً ما نجد المستمعين يعلقون على موقف معين في التمثيلية « المخرج عايز كدا » وهذا يعود إلى أن الحدث غير مقبول وغير منطقي وليس نابعاً من الأحداث التي سبقته ، ويمكن أن نتجاوز في القول ونقول إن المفاجأة هي « صدفة منطقية أو ممنطقة » ، وكثيراً ما نجد

مثلاً عضواً في عصابة ، وفي النهاية نكتشف أنه ضابط بوليس ، واكتشاف المستمع لشخصية فرد العصابة على أنه ضابط بوليس ممكن ، ولكن بشرط أن يكون الموقف يحتمل ذلك ، ومن الأفضل أن تتم عملية تمهيد أو زرع معلومات مسبقة ، بسيطة وبطريقة غير مباشرة ، من أجل أن يكون هذا الاكتشاف بمثابة مفاجأة ، وليس صدفة غير منطقية « مرفوضة » .

وفي بعض الأعمال الدرامية يبدأ العمل بصدفة ، كأن يلتقي رجل بامرأة لم يرها منذ سنوات طويلة في قطار مثلاً ، ثم تستمر باقي الأحداث في التسلسل ، هذا جائز ومقبول كبداية ، ولكن يجب ألا تتكرر هذه الصدفة بعد ذلك ، حتّى لا يكون العمل قائمًا على الصدفة ، لأن ذلك ، مرفوض درامياً .

3ـ السخرية الدرامية :

وهي مؤثر درامي يستخدم بكثرة في الأعمال الدرامية ، تراجيدية أو كوميدية ، أو أي نوع آخر ، وتتحقق بأن يتم تجهيل شخصية من شخصيات العمل الدرامي بما يجري حولها من أحداث في التمثيلية ، بينما المستمع يدرك حقيقة هذه الأحداث . وهذا المؤثر في الأعمال الكوميدية يثير الضحك جداً إذا كان استخدامه مبررًا ، فمثلاً لو كان هناك شخص اسمه (هشام) تم تعيينه في إحدى الشركات ، وفي أول يوم له في العمل يعرف من زملاء مكتبه أن مدير الشركة رجل لا يعرف الضحك أبدًا ، وأن صدور أي خطًا من أي موظف لا بد من عقابه عقاباً صارمًا ، لأن المدير رجل حازم صارم . كل هذا يدركه المستمع ، بالإضافة إلى أنه يعرف شخصية المدير من خلال صوته ، عكس الموظف الجديد (هشام) الذي لا يعرف المدير ، ثم يقابل (هشام) المدير في إحدى الطرقات بالشركة، والمدير هنا لا يعرف شخصية (هشام) فيستوقفه ويسأله : من أنت ؟ وهنا يبدأ (هشام) في التعريف بنفسه لهذه الشخصية ـ المدير ـ التي لا يعرفها، ويتسطرد في الحديث بأنه موظف جديد بالشركة ، وانه يندب حظه لتعيينه في هذا المكان ، لأن مديرها رجل كشر وحازم وصارم وشكله كذا وكذا وكذا .... ويبدأ في سرد الصفات الكريهة في أي رجل .

هنا المستمع يعرف كلا الشخصيتين، أي أنه يعرف الحقيقة التي لا يعرفها (هشام) ومن هنا يضحك على تصرفات (هشام) الخاطئة مع المدير ، والضحك

هنا ناتج عن عنصر التفوق ، لأن المستمع تفوق على (هشام) في كونه يعرف حقيقة المدير وشخصيته عكس (هشام) ، وجهل (هشام) بحقيقة المدير هو الذي يؤدي إلى السخرية عند اكتشافه لشخصية المدير في نهاية الموقف .

أما بالنسبة للأعمال التراجيدية ، فالسخرية الدرامية تتحقق مثلاً في إدراك المستمع لمعلومة تنقص البطل ، إذا عرفها البطل سيتحول إلى الأفضل مثلاً أو إلى الأسوأ ، ويظل يجهلها مدة طويلة ، وتتعاقب الأحداث طوال فترة جهل البطل لهذه المعلومة التي يدركها المستمع ، إلى أن تتكشف الحقائق ، ويتم التحول المطلوب في الشخصية طبقًا للبناء الدرامي .

4ـ المقلب الدرامي :

في البداية لا بد أن نعرف أن هناك فرق بين المقلب الدرامي والسخرية الدرامية . وإن كانت مقومات كل منهما متقاربة في بعض الحالات .

وأبسط مثال لتوضيح هذا المؤثر هو المثال المعروف للجميع ، وهو تلك الصينية التي عليها كوبان من الشاي مثلاً ، وفي كوب منهما تم وضع كمية من المخدر ، وبدلاً من أن تشرب الضحية الكوب الذي به المخدر ، يشربه من وضع المخدر في الكوب .

والمقلب الدرامي يساعد على تغيير اتجاه الأحدا ث في العمل بما يضفي عليها ثراء .

5ـ الحب :

إن الحب سيبقى في الأعمال الدرامية طالما بقي على الأرض رجل وامرأة ، وهذا يعود إلى أن طبيعة التركيبة العضوية للرجل والمرأة تجعل كل منهما يحتاج إلى الآخر ، وفي نفس الوقت مكملاً له .

والحب في الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التي تضمن نجاحها نجاحًا أكيدًا ، لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلب الإنسان ومشاعره ، لذلك

فإن هـذا المؤثر أكيد المفعول ، لأن الحب في العمل الدرامي عبارة عن متنفس لعملية كبت عاطفي في صدر كل واحد من البشر. فالبنت مثلاً تتمنّى أن تكبر وتمر بتجربة الحب الرقيقة الناعمة الشاعرية التي تمر بها البطلة ، ثم تتزوج وتعيش سعيدة مثلها . والمرأة المتزوجة ، عندما تستمع إلى قصة حب جميلة تتمنى أن تصبح الحياة التي تعيشها مثل حياة البطلة السعيدة . حتّى كبار السن ، فهم يتمسكون بما مضى من سني الشباب ، ويتمنّى الواحد منهم أن يعود لشبابه ويحب مثل البطل ، ويعيش حياته سعيدًا

وليس من الضروري وجود المؤثرات الدرامية الخمسة في كل عمل درامي ، ولكنه من المفضل أن يتواجد أكبر عدد منها في العمل الواحد ، والأفضل أن تتواجد جميعها ، أما إذا لم يتواجد أي من هذه المؤثرات يكون العمل هابطًا ليس له نكهة درامية مستساغة .

الفصـــــل السابع

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الدراما الإذاعية

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الدراما الإذاعية :

أولاً : الموسيقى :

تعتبر الموسيقَى بالنسبة للفن الإذاعي محورًا رئيسيًا ، وقد كان لها عظيم الأثر في ترقية الفن الإذاعي واجتذاب الجماهير. ومما لا شك فيه أن الموسيقَى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التي توحي بالجو العام للأحداث ، وفي هذه الحالة تكون بمثابة اللحن المميز للتمثيلية ، وفي نفس الوقت تساعد المستمع على أن يهيئ نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية. وهي -كما ذكرت من قبل- تقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر ، كما تقوم بذلك أيضا المؤثرات الصوتية . والشرط هنا في عملية النقل من مسمع لآخر عن طريق الموسيقَى هو أن تكون الموسيقَى معبرة عن الموقف .

وفي بعض الأحيان يتم استخدام الموسيقَى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التي يمكنها أن تحاكي صورًا من الطبيعة ، كأن تعزف أصوات وكأنها غناء البلابل ، أو نقيق الضفادع ، أو حفيف ورق الأشجار ، أو صهيل الخيول ، أو مؤثرات صوتية للبراكين ... إلخ .

وتلعب الموسيقَى دورًا هامًا في تصوير الحالة النفسية للشخصيات في التمثيلية ، والصعود بها إلى القمم الدرامية ، وهنا تصبح الموسيقَى تعبيرية ، تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير ، ويجب أن يراعي الكاتب الإذاعي اختيار اللحظات المناسبة التي لا تبدو فيها الموسيقَى مقحمة ، بل يجب أن تكون ملهمة بما يجري في خلجات النفس الإنسانية .

وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية هي الكلمات والمؤثرات الصوتية والموسيقَى ، إلا أن استخدامها جميعًا معًا يتطلب براعة فائقة ومهارة شديدة للغاية من الكاتب ، ومن بعده المخرج ، حيث إن استخدام العناصر الثلاثة في تمثيلية واحدة ينبغي أن يحاط بالكثير من الحذر والحيطة ، والحرص على عدم تضاربها ، وألا يتم إفساد التأثير الدرامي الإذاعي في نهاية الأمر .

وكما ذكرت أيضًا هناك من الكتاب من يقتصد في استخدام هذه العناصر

عناصر (الموسيقَى والمؤثرات الصوتية) حتّى إن بعض الأعمال الإذاعية الناجحة تعتمد في أحيان كثيرة على عنصر الحوار فقط ، ويتمّ فيه الاستغناء عن الموسيقَى والمؤثرات الصوتية إلّا في حالات بسيطة جدًا . وهناك أيضا من المخرجين من يفضل عدم استخدام الموسيقَى في الإنتقال من مسمع إلى آخر ، وقد كان رائد هذا النوع في مصر الإذاعي الكبير المرحوم محمد علوان . وإن جاءت بعد ذلك مجموعة من المخرجين وحاولت تقليده .

والموسيقَى تستخدم أيضًا لتعزيز الحوار وتأكيد معناه ، ويجب في هذه الحالة ألا يتم الإغراق فيها حتّى لا تطغى على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح . وهنا تصبح الموسيقى مصدرًا لقلق المستمع ، وانتفى دورها ، وهو تأكيد المعنى .

كما يجب أن يدرك الكاتب الإذاعي أن أذن المستمع شديدة الحساسية ، لا تقبل الإنتقالات الحادة بين المسامع ، ولذلك لا بد من الإدراك الجيد للاستخدام الموسيقي قبل أن يكتبه ويحدده في التمثيلية .

وعملية التداخل بين الموسيقَى والمؤثرات الصوتية لا بد أن يكون لها ما يبررها ، فمثلاً التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون ، [1] لا بد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان أو المكان . وكذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلاً .

أما عملية مزج الحوار بالموسيقَى فتحتاج إلى دراسة عميقة ، وكذلك عملية مزج الحوار بالموسيقَى بالمؤثرات الصوتية فتحتاج إلى وعي أعمق ، وحتّى لا تطغى تلك العناصر على بعضها دون أن تؤدي إلى الأثر المنشود منها ، وتكون النتيجة انصراف المستمع نتيجة الصخب الموجود ، بدلاً من استمرار سماعه للتمثيلية . [2]

---

(1) أنظر : د. ابراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) ، مقال بمجلة «الفن الإذاعي» ، العدد 75 ، ابريل 1977 ، ص 38 .

(2) نفس المرجع السابق ، ص 37 .

ولذلك فمن الأمور الهامة جدًا بالنسبة للموسيقَى ألا نجعلها تطغى على الحوار ، فلا بد أن يكون الحوار دائمًا هو (السيد) الذي يبرز عن كل شيء ، إلا إذا كان العكس هو المقصود دراميًا .

وفي النهاية ، إن الموسيقَى تستخدم لتغيير المسامع ، ولتحديد جو التمثيلية ، وهذا الإستخدام الدرامي يشبه إلى حد كبير إستخدام علامات الترقيم كالنقطة والفصلة والفصلة المنقوطة في اللغة . فمثلاً صوت آلة وترية (كمان)، عندما يستخدم وحده وبحده يؤكد دروة الموقف في المسمع . أو يتم استخدام جملة موسيقية من اللحن المميز للنقل من مسمع لآخر ، وغالبًا ما يتم ذلك الاستخدام في الأعمال الكوميدية . أو أن تستخدم مقطوعات موسيقية قصيرة مؤلفة خصيصًا للعمل ، أو منتقاة من الأعمال الموسيقية الشهيرة . وذلك للنقل بين المسامع ، مع تأكيد الحالة النفسية للشخصيات . وكذلك تستخدم الموسيقَى لإعداد جو المسمع ، فمن خلال سماعنا لصوت موسيقَى الربابة سندرك أن المكان (شعبيًا) مثلاً ، بينما صوت موسيقَى الجاز ندرك من سماعنا له أن المكان (ملهى ليلى) مثلاً . ولذلك يجب على الكاتب أن يكون حريصًا في اختياره للموسيقَى ووصفها قبل أن يكتبها ويستخدمها في تمثيليته .

ثانياً : المؤثرات الصوتية :

المؤثرات الصوتية من العوامل المكملة للتمثيلية الإذاعية ، وتلعب دورًا هامًا في عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان ، وتعتبر هي والموسيقَى (عين) المستمع ، فمن خلالها يعطي الكاتب للمستمع وصفًا سمعيًا تفصيليًا للصورة من خلال خياله .

وهي نوعان : مؤثرات حية ، وأخرى مؤثرات مصنوعة .

والمؤثرات الطبيعية الحية كأصوات : صهيل الخيل ، خرير المياه ، صياح الديكة ، زئير الأسد ، فحيح الأفعى ، الرعد ، البرق ، والرياح ، صوت انسكاب الماء في كوب مثلاً ، أمواج البحر ، حركة الأرجل أثناء السير ، موتور سيارة ، سارينة سيارة النجدة ، أو المطافئ ، دقات الساعة ، أو صوت إشعال سيجارة ... إلخ .

أما المؤثرات الصوتية المصنوعة فهي التي تنتج عن غير مصدرها . ولأنه من المعروف أن الميكرفون الإذاعي شديد الحساسية ، فسائر الأصوات التي يسمعها الناس يمكن تضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية ، وأغلب المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن عن طريق حرفية تنفيذ الحيل الإذاعية أن تنفذ داخل الاستوديو ، وليس هذا المقام لشرح كيفية ذلك ، ولكن حديثنا عن الهدف أو الغاية من المؤثر الصوتي .

فالمؤثرات الصوتية لها قيمة إيجابية للتعبير عن المكان والزمان ، ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية ، وكذلك لخلق الجو النفسي للشخصيات ، وللدلالة على خروج الشخصيات ودخولها ، بالإضافة إلى الاستخدام في النقل من مسمع لآخر .

فمثلاً للتعبير عن الزمان وسائل شتّى ، فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريباً ، وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها ، وصوت صفارة المصنع بداية ونهاية وردية عمل ، ومزج أصوات باعة اللبن والصحف والفول والخبز مع زقزقة العصافير ، يعطينا الايحاء ببداية يوم جديد مثلاً .

أما للتعبير عن المكان فالصوت التقليدي لدقات ساعة جامعة القاهرة يوحي إلينا بأن ـ المكان هو الجامعة ، ومزج صوت صفارة القطار ، مع أصوات الباعة الجائلين ، مع أصوات الحمالين ، مع أصوات احتكاك عجل القطارات بالقضبان ، يوحي إلينا بأن الأحداث تدور في محطة للسكك الحديدية . وصوت انسكاب الماء في الكؤوس ، مع صوت لاعبي القمار ، مع صوت ضحكات الموجودين ، تعطينا الايحاء بأن المكان كازينو ليلي ، أوصالة للقمار مثلاً . وصوت دقات الآلة الكاتبة يدل على أن الأحداث تدور في جو مكتبي مثلاً . ونداء الباعة المختلط مع أصوات الناس يؤكد وقوع الأحداث في سوق على سبيل المثال .

وهكذا فمن التعبيرات السابقة للدّلالة على الزمان والمكان تكون المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث في التمثيلية الإذاعية .

وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسي للشخصيات ، فصوت « نقيق

الضفدع » مثلاً ، قد يكون موحيًا بالملل والكآبة بالنسبة للشخصية ، وصوت « الغراب » هو الآخر غالبًا ما يستعمل ليؤكد أن الشخصية متشائمة ، خائفة من حدوث مكروه . وصوت « البلبل » قد يستعمل للإيحاء بأن الشخصية متفائلة ، مبتسمة ، سعيدة .... وهكذا .

أما استخدام المؤثرات الصوتية في النقل من مسمع لآخر ، فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع ، والإنتقال مع مسمع لآخر يتم بواسطة استخدام الموسيقَى ، أو المؤثرات الصوتية ، أو لحظات الصمت ، أو بطريقة التلاشي ثم الظهور مرة أخرى .

فالإنتقال من مسمع لآخر يمكن إستخدام المؤثرات الصوتية ، إبتداءً من الصمت التام ، حتّى أبلغ المؤثرات دلالة . فمثلاً دخول شخصية لحجرة بابها مغلق ، مع بداية مسمع جديد ، يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلقه هو التأكيد على دخول الشخصية ، وفي نفس الوقت يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد .

وأيضًا في حالة خروج شخصية من المكان الذي يدور فيه المسمع ، فوقع الأقدام أيضًا والذي يبدأ شديدًا ، ثم ينخفض شيئًا فشيئًا وينتهي معها المسمع . أو أن تخرج الشخصية من الحجرة التي تدور فيها الأحداث ، فتتلاشي الأصوات من الحجرة ، وينتهي المسمع . أو عندما يتم فتح باب كان مغلقًا من قبل ، يعطينا صوتًا مرتفعًا لما يجري في الحجرة من أحداث وأصوات تُنبِيء عن الجو أو الخلفية للمسمع .

وعلى سبيل المثال ، إذا انتهى مسمع معين بأن الزوج ودع زوجته كي يذهب إلى عمله ، ثم أغلق باب الشقة ، فيمكن بعد ذلك استخدام صوت موتورالسيارة مع تحركها للإنتقال من هذا المسمع إلى المسمع الذي يليه ، إذا كان المسمع التالي في مقر عمل الزوج مثلاً .

وحالات كثيرة جدًا ، ولسنا هنا بصدد الحديث عنها كلها ، لأن استخدامها يعود أصلاً إلى تذوق المؤلف وحرفيته في استخدام المؤثر المناسب للمسامع ، ولكن

يجب على المؤلف الإذاعي ومن بعده المخرج أن يعملا على إبراز الصوت الإنساني ، أي أن الحوار يجب ألا تطغى عليه المؤثرات الصوتية أو الموسيقَى ، إلا إذا كان المقصود بذلك هو تأكيد معنى درامي معين ، أي أن يكون هذا الاستخدام غير مجاني .

الفصل الثامن

المسامع في الدراما الإذاعية

المسامع في الدراما الأذاعية :

المسامع في التمثيلية الإذاعية يجب أن تكون مسلسلة ، ومتتالية ، كل مسمع يمهد للمسع الذي يليه ويسلم إليه ، وتوالي المسامع يؤدي بنا إلى النتيجة المرجوة في النهاية ، حيث إن كل صراع نتيجة للصراع الذي قبله ، ويؤدي في نفس الوقت إلى صراع بعده، أقوى وأشد تعقيداً عن الصراع الذي سبقه، وهذا هو الذي يحرك التمثيلية ويدفعها من بدايتها إلى نهايتها ، من خلال مرورها بالعقدة . ويجب أن يكون كل موقف في المسمع يثير انتباه المستمع ويسلمه إلى موقف آخر.

وعملية توالي المسامع في التمثيلية الإذاعية أو المسلسل ، تكون نتيجة صراع الشخصية الرئيسية من أجل الوصول إلى هدف معين ، وكذلك الانتقال من مكان إلى آخر ، ومن زمان إلى زمان آخر ، أو من شخصية إلى أخرى ، ومن موقف إلى آخر.... وهكذا .

أما عملية الانتقال نفسها في المسامع فتتم بواسطة استخدام الموسيقَى ، أو المؤثرات الصوتية ، أو لحظات الصمت ، أو بطريقة التلاشي ثم الظهور مرة ثانية ، أو بأكثر من وسيلة من هذه الوسائل .

فلنفرض مثلاً أن المسمع الأول في إحدى التمثيليات يدور داخل منزل أحد رجال الأعمال ، الزوجة تسأل زوجها إلى اين سيذهب ، فيجيب بأنه ذاهب إلى الإسكندرية ، وينتهي المسمع بعد أن تودعه الزوجة ، وهنا يمكن أن يكون الانتقال من هذا المسمع إلى المسمع التالي والذي تدورأحداثه في الإسكندرية باستخدام أكثر من وسيلة ، فيمكن أن يستخدم جملة موسيقية من اللحن المميز بين المسمعين ، أو أن يستخدم موسيقَى مؤلفة خصيصًا لذلك ، أو جزء من اسطوانة مسجل عليها موسيقَى مناسبة ، أو أن يستخدم مؤثراً صوتيـًا لأمواج البحر بعد انتهاء المسمع الأول ، فيدرك المستمع أن المسمع الجديد بالقرب من شاطىء البحر ، في الاسكندرية . أو يمكن أن تكون فترة الانتقال صامتة ، أي ينتهي المسمع الأول ، ثم فترة صمت ثم الدخول في حوار المسمع الثاني .

أما طريقة التلاشي والظهور مرة أخرى ، فالأفضل ألا يستخدمها الكاتب

إلا لعمل تأثير درامي معين لمرور زمن غير طويل ، مثلاً زوج يتشاجر مع زوجته في نهاية المسمع الأول ، يمكن عند بعض الكلمات غير المهمة في حوارهما أن يجعل المؤلف الصوت يتلاشى تدريجيًا إلى أن يختفي ثم بعد ذلك يبدأ في الظهور التدريجي مرة أخرى ، فنجد أن الشجار مازال مستمرًا في المسمع التالي ، وهذا يدل على أن مدة الشجار قد طالت .

أو يمكن استخدام أكثر من وسيلة .

ولا بد أن يعرف المؤلف أن « تنوع المسامع في التمثيلية الإذاعية يضفي عليها عنصر الحيوية ، ويمدها بالحركة ، على أن أية مبالغة تؤدي إلى اضطراب في ذهن المستمع . »[1]

ويجب أن يلاحظ المؤلف الإذاعي أن عملية توالي المسامع في تمثيليته يجب أن تكون منطقية من البداية للنهاية ، حتى لا يكون هناك أي خلل بين أجزاء التمثيلية ، أو أن تكون النهاية بالنسبة للمستمع غريبة عن التمثيلية وطبيعتها الدرامية .

---

(1) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص 210 .

الباب الرابـــع

(التليـــفزيون)

- التليفزيون بين المسرح والسينما .
- أشكال التأليف الدرامي التليفزيوني .
- الحوار في الدراما التليفزيونية .
- بين الحبكة والسيناريو في التليفزيون .
- الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر في الدراما التليفزيونية .
- نماذج للكتابة التليفزيونية .

الفصـــل الأول

التليفزيون بين المسرح والسينما

التليفزيون بين المسرح والسينما :

ويصر المسرح مرة أخرى أن يثبت أنه (أبو الفنون) ، فكلما يستجد فن من الفنون يسرع المسرح ليثبت أنه الأب لهذا الفن الجديد .

فقد عرفنا أن السينما عندما نشأت كانت تعتمد على المسرح اعتمادًا كليًا . وحتّى الآن ما تزال السينما تعتمد على المسرح بالرغم من أنها أصبحت الفن السابع ، فما زلنا نجد بعض المسرحيات الناجحة تتحول إلى أفلام سينمائية . وكذلك نجوم المسرح ، مازلنا نجد السينما تعتمد عليهم في بعض أفلامها . وإن كان المسرح في السنوات الأخيرة بدأ يعتمد على أسماء نجوم السينما من أجل تحقيق الربح الذي افتقده في هذه السنين لأسباب لسنا بصدد مناقشتها .

وبعد ذلك عرفنا أن الإذاعة نشأت في أحضان المسرح ، واعتمدت عليه اعتمادًا كليًا مثل السينما ، بل أكثر منها ، فكانت ميكروفونات الإذاعة تنتقل لدار المسرح لتنقل المسرحية كاملة . وقد عرفنا ذلك من قبل . فما علاقة التليفزيون بالمسرح والسينما ؟

عندما نشأ التليفزيون وليدًا اعتمد على المسرح ، بل والسينما وباقي الفنون الأخرى ، ولم يستطع أن يستقل بنفسه ويصبح فنًا مستقلاً حتّى الآن ، بالرغم أن الكثيرين يحاولون جعله فنًا ثامنًا ، ولكنه لم يصبح بعد « فنًا ثامنًا » ، لأن التليفزيون منذ نشأته وهو يعتمد على السينما والمسرح ، والسينما نفسها وسيلة متكئة على المسرح ، فالتليفزيون يعتمد على الصورة والكلمة ، والصورة هي الوسيلة او الأسلوب السينمائي ، والكلمة هي الوسيلة أو الأسلوب المسرحي . إذن حتّى الآن لم يستطع أهل التليفزيون أن يشقوا لأنفسهم أسلوبًا خاصًا بهم لكي يصبح التليفزيون فنًا ثامنًا .

وما زلنا نجد حتّى الآن أن أكثر البرامج جماهيرية لدى جمهور التليفزيون في كل أنحاء العالم هي (الأفلام السينمائية) و (المسرحيات) . وهذا ما يجعل هدف التليفزيون غير مكتمل ، بل ويجعل من التليفزيون فنًا مساعدًا للسينما والمسرح ، ويعيش على فضلاتهما ، ولا يمكن أن يرتفع ويصبح فنًا ثامنًا . وهذا ما يسبب

الأزمة لكاتب التليفزيون ، بل ومخرجه أيضًا ، لأنه لا يمكن أن يقدم فنًا حقيقيًا لوسيلة مساعدة ، فالأجدر به أن يكتب للسينما أو المسرح ، وهذا من أسباب عدم وجود المؤلف التليفزيوني الجيد ، الذي يكتب عمله للتليفزيون أساسًا . رغم كثرة الإنتاج التليفزيوني الخاص في السنوات الأخيرة بعد دخول بعض الدول العربية مجال الإنتاج ، وبعد كثرة شركات الإنتاج الخاصة ، وبعد انتشار أجهزة الفيديو ، ولكننا أيضًا نرى أن أغلب المسلسلات التي تكتب للتليفزيون كانت قصصًا سينمائية من قبل أو مسرحيات . وللأسف نجد أن أغلب من يكتب للتليفزيون يكتب له لمجرد الرزق فقط ، وليس من أجل الخلق الفني والإبداع . ولهذا نجد أن كثيرًا من مخرجي التليفزيون في العالم بما في ذلك (مصر) ، يهربون من التليفزيون إلى السينما ، لأنهم لم يجدوا فيه الوسيلة الفنية للتعبير عن فنهم .

ولنتكلم الآن عن اعتماد التليفيزيون على المسرح ، وهذا يتمثل في :

أولاً : المسرحية المنقولة :

المسرحية المنقولة نقلاً حياً من المسرح ، سواء على الهواء مباشرة ، أو تم تسجيلها ثم تعرض بعد ذلك ، وهذا غالبا ما يتمّ. وفي هذه الحالة ماذا يقع ؟

إن كاميرات التليفزيون تنتقل إلى المسرح لتصور المسرحية في نفس الوقت الذي يشاهدها فيه جمهور المسرح ، وهنا تكون عدسة الكاميرا بمثابة عين المشاهد التليفزيوني . ولكننا نجد أن وضع الكاميرات ، وحريتها المحدودة في تحديد زاوية أو إغفال زاوية ، أو الاقتراب والإبتعاد من الممثل ، يضع فارقًا جوهريًا بين ما يراه المشاهد في المسرح والمتلقي للصورة التليفزيونية في المنزل . فالأول يشاهد بعينه من خلال رؤية كاملة للمسرح ، أما الثاني فيشاهد من خلال عين الكاميرا أو عدستها ، تلك العدسة التي تكون رؤيتها غير كاملة ، لأنها مسددة على شيء دون الآخر . هذا بالإضافة إلى الفرق بين طبيعة كل من مشاهدي المسرح والتليفزيون .

ومن عيوب نقل المسرحيات ، نقص ما يسمي (بالحرارة الكهربائية) كما يقول الممثلون ، وهي التي تربط بين الممثل الحي في المسرح ، وبين المشاهد الذي يراه . هذا التعاطف الكهربائي ، يستحيل وجوده في المسرحية المنقولة . لأن جمهور المسرح ينجذب إنجذابًا مغناطيسيا إلى الممثلين . أما في التليفزيون ، فالكاميرا التليفزيونية ، الوسيط في نقل الصورة تكون بمثابة الحائل بين المشاهد والممثل، لأن الوجود

المسرحي للممثل على خشبة المسرح يشعر به المشاهد ، أما على الشاشة التليفزيونية فهذا الوجود قد لا يشعر به المشاهد إطلاقاً . فإذا كانت جاذبية الممثل شديدة جدًّا على المسرح فمن الطبيعي أن تؤثر أيضًا على مشاهد التليفزيون ، ولكن بنسبة أقل . أما إذا كانت الجاذبية بسيطة على المسرح فقد لا تؤثر على المشاهد التليفزيوني .

ونستخلص من هذا ، أن النقل الحي للمسرحية يعتبر إنتاجًا أدنى من المسرح نفسه ، لأنه لا يستطيع أن يحقق المشاركة الحية بين المشاهد وما يدور على خشبة المسرح . ونقل المسرحية ليس بالفن الخالص ، فالمسرح يقدم فنه على الخشبة ، أما التليفزيون فهو ينقل هذا الفن ، والنقل ليس بالفن الأصيل .

ومن عيوب النقل التليفزيوني للمسرحية ، أن المسرح يتعامل مع مادة بشرية ، والتليفزيون يتعامل مع صورة ، والصورة تجعل المشاهد يرى أقل رعشة في عين أو يد الممثل . أما في السرح فمن الصعب أن يظهر هذا ، والممثل في المسرح يبالغ في الحركة أو التعبير حتّى يمكن لكل المشاهدين مشاهدته وسماعه . ولأن التليفزيون يستخدم الصورة ، فإن الممثل يبدو سيئًا للغاية في مبالغاته في الحركة والتعبير على المسرح . وهنا نجد التليفزيون يزيف العلاقة بين الممثل والمشاهد . بالإضافة إلى أن الكاميرا التليفزيونية تحتاج إلى الإضاءة القوية لإيضاح الصورة . وهذه الإضاءة القوية عند التسجيل قد لا تقنع المشاهد الموجود في المسرح أثناء التسجيل . وهذا دعا بعض الممثلين في بعض العروض المسرحية التي يتم تسجيلها للتليفزيون (خاج مصر) إلى رفض وجود جمهور أثناء التصوير التليفزيوني ،حيث إن إحساساتهم البسيطة (غير المبالغ فيها) والتي من طبيعة الأداء التليفزيوني ، وكذلك الإضاءة القوية التي يتطلبها التصوير ، لا تقنع مشاهد المسرح .

وهكذا نجد أن التليفزيون يقوم بتزييف المسرحية لنقلها للمشاهد ، لأن العمل أصلاً مخصص للمسرح ، وتدخلت الصورة لتنقله . ومن هنا حاول التليفزيون أن يقدم عملاً خاصا به ، أن يقدم المسرحية التليفزيونية ، أي التي تصور في الاستوديو .

ثانياً : المسرحية التليفزيونية :

وهي نوعان ، الأول : المسرحية التليفزيونية في نفس تركيبها وبنائها المسرحي .

وهذا النوع نادرًا ما قدمه التليفزيون المصري . والثاني : المسرحية المكتوبة للتليفزيون ، أو التمثيلية سواء كانت تمثيلية سهرة ، أو تمثيلية قصيرة .

أما النوع الأول ، وهو المسرحية التليفزيونية في نفس تركيبها وبنائها المسرحي ، فنجد أنه يتم بناء ديكورات مشابهة للديكور المسرحي في الاستوديو ، مع إضافة الظروف الفنية الملائمة لإعطاء نتائج أفضل . بمعنى أن بناء الديكورات في الاستوديو يعطي الحرية للكاميرات في التحرك كيفما تشاء ، وتتغلغل داخل الديكورات ، عكس المسرحية المنقولة ، فالكاميرات ثابتة في صالة المتفرجين ، لا تستطيع التغلغل داخل الديكورات ، سوى استخدام العدسات الزووم من على بُعد . وكذلك الكاميرا يمكنها أن تأخذ زوايا للتصوير لا تستطيع الكاميرا الثابتة في المسرح أن تأخذها . وهذا النوع يعطي حرية للممثلين في الأداء ببساطة ، وبمشاعر غير مبالغ فيها ، لأن الكاميرا لا تتطلب ذلك ، بالإضافة إلى أن هذا النوع يعطي إمكانيات للإضاءة من ظل ونور بإمكانيات أكثر مما تعطيه المسرحية المنقولة من المسرح .

ولكن بالرغم من كل ذلك فالمسرحية تُقدم كما هي ، في نفس الفصول والمشاهد ، ونفس البناء ، ولكن في ظروف أفضل من المسرح . ووجد المشاهد التليفزيوني نفسه أمام عمل مسرحي . إذن ، المسرحية التليفزيونية كانت وسيلة لأن يثبت التليفزيون نفسه بها عن طريق المسرح . لكن هذه الوسيلة باءت بالفشل لأنها أكدت مرة أخرى استحالة قلب المسرحية إلى تليفزيون حقيقي ، لأنه رغم كل المعطيات التي ضمتها حرفية التليفزيون فقد بقي المشاهد أمام عمل مسرحي صرف .

وهذا ما جعل التليفزيون يلجأ إلى بداية تحديد طريقه ، أو بالأدق أن يبحث عن شكل جديد له ، فلجأ إلى المسرحية المكتوبة خصيصًا للتليفزيون ، أو كما تسمى بتمثيلية السهرة ، وكذلك المسلسل التليفزيوني ، حيث يعتبر المسلسل البداية الحقيقية للدراما التليفزيونية ، رغم أن الإذاعة سبقت التليفزيون إلى ذلك . والتليفزيون يفخر بأنه قدم هذا النوع من الدراما الذي تميز به عن المسرح

والسينما .[1] ثم كانت السلسلة ، والتليفزيون اعتمد فيها على السينما ، حيث إن السينما قدمت الكثير من السلاسل الفيلمية ، كل سلسلة مكونة من عدة أفلام .

وعلى أساس كل ما مضى ، لا يمكن أن نطلق على التليفزيون بأنه (الفن الثامن) لأنه لم يحدد معالمه بعد . ولم يستطع أن يصبح فنًا مستقلاً بعيدًا عن المسرح والسينما .

---

(1) د. رفيق الصبان (فن الكتابة للتليفزيون) من محاضرة بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، السنة الرابعة ، قسم نقد ، بتاريخ 1978/1/19 م .

الفصـــــل الثانـــــي

أشكــال التأليف الدرامي التليفزيوني

أشكال التأليف الدرامي التليفزيوني :

يعتبر التأليف للتليفزيون أو الإعداد له من أشق ضروب الكتابة وأعقدها ، فهو يستلزم من كاتبه أو معده فضلاً عن بديهية التمكن من أسس الدراما وقواعدها العامة ، يستلزم كثيرًا من الموهبة ، والإطلاع ، والمعرفة الكاملة بإمكانيات التليفزيون كوسيط ، وإمكانياته وحدوده كوسيلة اتصال جماهيري تعتمد على الصورة في المقام الأول لمخاطبة خليط من فئات لأعمار مختلفة وثقافات متعددة . فمشاهد التليفزيون شخص غير معروف وغير متجانس مع غيره من المشاهدين ، له ذكاؤه وقدراته ، ولا يقبل الاستهانة بها ، لا يقبل إلا ما يرغب فيه ، ولا يقبل أشياء فوق إدراكه ، ويحمل في داخله ناقدًا أكثر من حاجته للمعرفة .

هذا بالإضافة إلى أن التليفزيون يتميز بالأسرية ، وطبيعة مشاهدته تفرض على قصته بأن تكون أقرب إلى الطبيعة لجذب انتباه المشاهد الذي يجلس وسط عائلته بالبيجامة أو الجلباب ليشاهد التليفزيون وهو في حال استرخاء ، فإذا لم يجذب العمل انتباهه من البداية كان مجهود الكاتب وغيره مما تعاونوا على إخراج العمل قد ضاع هباءً .

ولا بد أن يراعي كاتب الدراما للتليفزيون بأن الأعمال الدرامية تحتل « في التليفزيون مساحة كبيرة على خريطة البرامج .... حيث تبلغ نسبة البرامج الدرامية بين البرامج الأخرى 25,4٪ بصفة عامة وتحتل هذه البرامج على القناة الأولى 22,5٪ وعلى القناة الثانية 29,3٪ وهي أعلى نسبة .... بين جميع البرامج والفقرات الأخرى حسب آخر الإحصاءات التي أجريت في هذا الصدد » .[1] ومن هنا كانت خطورة وأهمية العمل الدرامي في التليفزيون ، الذي أصبح يملك جمهورًا كبيرًا .

والكاتب للتليفزيون يجب أن يدرك بعد ذلك أن التليفزيون يتميز بالتواصلية ،

---

(1) أنظر :

ـ الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء ، الإحصاءات الثقافية ، الإذاعة والصحافة ، ابريل سنة 1983 ، ص 12 .

ـ د. محيي الدين عبد الحليم (الدراما التليفزيونية والشباب الجامعي ـ دراسة ميدانية) ، الناشر : دار الفكر العربي ـ القاهرة سنة 1984 م ، ص 7 .

وهذا يفرض عليه ضرورة التمكن من سرد قصته في خط مستقيم لا تقطعه فواصل أو استراحات في أثناء معالجة السهرة ، أو المسلسل ، أو السلسلة . ومن هنا لا بد أن يدرك الكاتب ماذا يريد ؟ وأن ينبع ذلك من إدراكه لطبيعة التليفزيون ، وإمكانياته واحتياج المشاهد وما يرغب في مشاهدته ، واعتماد التليفزيون على الصورة من أجل التعبير الدرامي ، حيث إن الصورة يمكن أن تقوم مقام صفحات كثيرة من الحوار .
ثم بعد ذلك يدرك أي نوع من الكتابة سيكتب ؟ وأي شكل سيتخذ ؟

وقد اتصف التليفزيون بثلاثة أنواع من الكتابة هي : التمثيلية ، المسلسل ، السلسلة .[2]

أولاً : التمثيلية :

وهي ببساطة قصة يتم معالجتها تليفزيونيًا ، وتروى بواسطة أشخاص شبيهة بشخصيات الحياة ، ويتوفر في هذه الشخصيات ما يجعلها مثيرة للاهتمام ، ويجري على ألسنة هذه الشخصيات حوار واضح فيه سمات الحقيقة .

ولا تختلف التمثيلية التليفزيونية عن المسرحية في كثير ، سوى تكنيك العرض وطريقة المعالجة تبعًا لاختلاف طبيعة التليفزيون عن المسرح . وبالرغم من ذلك فإن كثيرًا من تمثيليات التليفزيون لا نجد فيها أدنى اختلاف عن المسرح ، بل في أغلب الأحيان نجد هذه التمثيليات بمثابة مسرحيات رديئة .

وطول التمثيلية في العادة يتراوح ما بين نصف الساعة إلى ساعة ونصف ، وقد يزيد عن ذلك ، أو قد تكون في جزءين إذا زاد الطول عن ذلك كثيرًا ، أو أن تكون في ثلاثة أجزاء . وهذا نادرًا ما يحدث ومن الأفضل ألا تتعدى تمثيلية السهرة أكثر من ساعة ونصف ، خاصة أنه من الصعب أن يظل الكاتب ، أو المخرج محتفظًا بانتباه المشاهد أطول من هذا الحد .

وفي هذا النوع يتصاعد الحدث إلى أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال في المسرحية

---

(2) دويدار الطاهر (برامج التليفزيون كاملة النص) ، مقال بمجلة الفن الإذاعي ، الناشر : إتحاد الإذاعة والتليفزيون، العدد (70) القاهرة، يناير سنة 1976 م، ص 71-75 .

تمامًا ، ويعتبر هذا النوع المرحلة الأولى في سبيل إعداد نص تليفزيوني والوصول إلى طابع مميز للتليفزيون .

ثانيـًا : المسلســل :

وهذا النوع يعتبر إنتاجًا تليفزيونيًا خالصًا ، رغم أن الإذاعة قد سبقت التليفزيون إليه . وقد تميز التليفزيون عن المسرح والسينما بهذا النوع من الكتابة الدرامية .

ولا يختلف المسلسل في جوهره عن التمثيلية كعمل درامي من حيث البناء ، حبكة ، وخطة متدرجة تصاعديًا أو تنازليًا ، وإن اختلف عن التمثيلية في المعالجة ، فالتمثيلية تدور أحداثها في تواصلية واستمرارية منذ البداية حتّى لحظة التنوير وحل العقدة . أما المسلسل فيعتمد قالبه الفني على مجموعة من المواقف الخطيرة ، ويقوم أساسًا على تتابع وتوالي الحلقات ، بمعنى أن الشخصيات والأحداث تتطور بشكل متوالي إلى أن تتصاعد وتنتهي الأحداث في النهاية بعد أن تتجمع الخيوط كاملة .

والمسلسلات عادة ما تكون سباعية ، أو ثلاث عشرة حلقة ، من أجل تغطية إذاعة دورة تليفزيونية كاملة على مدى ثلاثة عشر أسبوعاً ، لو أذيع المسلسل أسبوعيًا ، أو خمس عشرة حلقة، أو ستة وعشرون حلقة ، لتغطية دورتين كاملتين ، أو ثلاثون حلقة ، لتغطية شهر كامل لو أذيع المسلسل يوميًا...إلخ.

إذن فمدة المسلسل طويلة جدًا عن مدة أي شكل آخر ، وبالرغم من ذلك يجب أن يكون عدد الشخصيات الأساسية قليلاً ، بالإضافة إلى وجود الشخصيات المساعدة .

والكاتب يضع شخصياته في الأحداث ويطورها ، ويحل مشاكلها من خلال تطور الصراع في مدة المسلسل كلها . فهو يواكب الشخصيات من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة ، ويجعلها تتطور دراميًا من حلقة لأخرى ، إلى أن تصل إلى حد التأزم والانفراج .

وفي المسلسل عقدتان ، عقدة كبرى لا بد أن تحل في نهاية الحلقات كلها ، وعقده اخرى تدور في فلك العقدة الكبرى . وهذه العقده الأخرى يتم تقسيمها إلى عُقد فرعية بعدد حلقات المسلسل ، بحيث تنتهي كل حلقة بعقدة من هده العُقد

الفرعية،ومن أجل ذلك لا بد من وجود عنصر التشويق والإثارة بالنسبة للمتفرج ، حتّى يظل متشوقاً لمشاهدة الحلقة التالية ، وهكذا إلى أن يشاهد كل حلقات المسلسل . وهناك من المؤلفين من يجعل العقدة زائفة في نهاية الحلقة ، حيث يكتشف المشاهد في بداية الحلقة التالية أن عقدة نهاية الحلقة السابقة ما هي إلا زيف ووهم . وهذا النوع من النهايات الزائفة غير مفضل ، فمن الأفضل أن تنتهي كل حلقة بذروة حقيقية وليست زائفة .

وهذا النوع من المسلسات التي تقدم عقدة أساسية وعُقد ثانوية بعدد حلقات المسلسل يسمى بالمسلسل الصافي ، وهناك نوع آخر من المسلسلات ، وهو ما يسمى بالمسلسلات المتحايلة ، أو السلاسل .

ونظرا لطول مدة حلقات المسلسل ، فنجد في أغلب الأحيان أن المؤلف كثيرًا ما يلجأ إلى الحشو والتطويل بغرض ملء المدة المقررة لكل حلقة ، وهذا يفقد العمل قيمته .

ثالثًا : السلسلة :

إن المسلسل يعتبر تمثيلية طويلة يستغرق عرضها عدة ساعات ، فيتم تقسيم المدة بعدد حلقات المسلسل ، بحيث تؤدي أحداث كل حلقة إلى أحداث الحلقة الأخرى في منطقية وتسلسل . أما السلسلة فهي خيط ، أو سلسلة مفاتيح تنتظم فيها مجموعة الأشياء ، أو مجموعة من الأحداث ، كل حدث منها قائم بذاته، وإن ربطتها جميعًا فكرة واحدة .

ففي كل حلقة من حلقات السلسلة تبدو الأحداث بحيث تصلح كل حلقة منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها ، لها بداية وعقدة ونهاية ، أي تمثيلية كاملة ، بعكس الحلقة الواحدة من المسلسل ، فإنه لا يمكن أن نطلق عليها عمل درامي متكامل .

وفي السلسلة لا بد أن يكون هناك ما يربط الحلقات بعضها ببعض ، فإما أن يكون البطل واحد في كل الحلقات ، والمواقف التي يتعرض لها في كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى ، وهذا في الغالب ما يتم ، والتليفزيون المصري يقدم يوميًا حلقات أجنبية لأنواع كثيرة من السلاسل ، ومن أشهر ما قدمه التليفزيون حلقات

(الهارب) ، (القديس) وفي السنوات الأخيرة (كوجاك) ، (كولومبو) ، (رجل بستة ملايين دولار) ، (المرأة الخارقة) ، (الوحش الأخضر) ، و (ضابطة الشرطة) . وإما أن يكون مضمون الموضوع واحد في كل حلقة من حلقات السلسلة ، والشخصيات هي التي تتغير من حلقة لأخرى .

عمومًا ، يعتبر هذا الشكل هو المفضل لدى المشاهد ، لأنه نادرًا ما يستطيع أن يستمر في متابعة المسلسلات حتّى يقع على مضمونها كاملاً . أما السلاسل فيمكنه أن يشاهد حلقة مثلاً دون أن يتابع باقي الحلقات . لأن كل حلقة كما عرفنا من قبل وحدة قائمة بذاتها .

الفصـــــل الثالث

الحـــــوار في الدراما التليفزيونية

الحوار في الدراما التليفزيونية :

الحوار هو الحوار في وسائل التعبير الأربع ، المسرح ، السينما ، الإذاعة ، والتليفزيون . ووظيفة الحوار في المجالات الأربعة لا تختلف كثيرًا ، بل تكاد تكون متشابهة ، أما نوعية الحوار فهي التي تحددها طبيعة الموضوع نفسه الذي يعالجه المؤلف .

ومن يكتب للتليفزيون لا بد أن يدرك أن جمهوره هو من يملك جهاز التليفزيون ، سواء مثقف أو عادي ، أو أقل من العادي ، وأن التليفزيون يخاطب الأسر في منازلهم ، فيجب أن يتميز حواره بالسلاسة والوضوح في المعاني ، حتّى لا يشرد المتفرج في البحث عن كلمة ما وتضيع عنه أحداث العمل الذي يشاهده .

والحوار في التليفزيون يجب أن يكون موجزًا جدًا ، وموجود بصورة أقل عما في المسرحية مثلاً أو التمثيلية الإذاعية ، لأن كاميرات التليفزيون والأجهزة المساعدة لها كأجهزة الخدع الإلكترونية مثلاً ، تستطيع أن تقوم بمهام كبيرة بدلاً من الحوار في أحيان كثيرة ، ولذلك يجب أن يدرك المؤلف التليفزيوني أنه يكتب عمله لوسيلة تعتمد أول ما تعتمد على الصورة لكي توضح الموقف . ثم تعتمد على الحوار ثانيًا بعد الصورة . ومن الخطأ الجسيم الذي وقع وما زال يقع فيه الكثير من مؤلفي التليفزيون أن يكون اعتمادهم الكلي على الحوار دون مراعاة الصورة وكأنهم يكتبون للإذاعة وكثيرًا ما يعرض التليفزيون أعمالاً درامية ، يمكن للمشاهد أن يتابعها بأذنه فقط من مكان بعيد عن جهاز التليفزيون ، وفي نفس الوقت سيدرك كل شيء لأن الكاتب لا يهتم بالصورة بقدر ما يهتم بالحوار، ويرجع ذلك إلى عدم تمكن بعض مؤلفي التليفزيون من الإمكانيات الخطيرة لهذا الجهاز ، وجهلهم بحرفية التكنيك التليفزيوني ، وهذا خطأ جسيم ، فيجب أن يكون المؤلف التليفزيوني ، أو المؤلف الذي يكتب للتليفزيون على وجه الدقة ـ لأنه لا يوجد حتّى الآن مؤلف متخصص في الكتابة التليفزيونية فقط ـ يجب أن يكون ملمًا ودارسًا وواعيًا بأصول الكتابة للتليفزيون ومستوعبًا لإمكانيات التليفزيون البصرية ، وبتكنيك التليفزيون في التنفيذ ، وبإمكانيات الأستوديوهات والكاميرات التليفزيونية الخفيفة المحمولة على الأكتاف ، وذلك حتّى يكتب عمله بصورة شبه كاملة.

ولأن التليفزيون وسيلة إتصال مباشر (حي) مع المتفرج ، والإحساس بالواقعية القريبة من واقعية الحياة كما تعرفها جماهير الناس ، فلا بد للحوار التليفزيوني أن يكون بمثابة وسيلة خاصة وثيقة الصلة بين المتفرج والنص المعروض ، ويكون أكثر بساطة وواقعية عن أي وسيلة أخرى كالمسرح والسينما والإذاعة .

وأحسن حوار للتليفزيون هو حوار المدرسة الطبيعية ، فهو أكثر صلاحية للدراما التليفزيونية ، ولأنه يناسب الإطار التسجيلي للتليفزيون الذي يوحي إلى المتفرج بأن كل ما يراه إنما هو وثيق الصلة بالحياة ، وبموضوعات الساعة « وأهم ميزات هذا الحوار هو التشابه الظاهري بينه وبين الحوار اليومي بما فيه من تفكك وانتقال غير منطقي من موضوع لآخر ، وجمل ناقصة ، وكلمات حائرة وفترات صمت »[1] ولكن يجب ألا ينسى المؤلف الذي يتبع هذا المذهب الطبيعي في معالجة الموضوعات العادية المأخوذة من الحياة ، أن الدراما الحقيقية هي تلك التي لها مغزى إنساني عام ، ولا بد أن تُحدث هذه الدراما ما يسمى (بالتمثيل الدرامي) ، أي أن يرى المتفرج نفسه في الشخصيات الموجودة في العمل ، وكذلك في المواقف والأحداث التي تدور أمامه ، وهذا لن يتأتى إلا إذا كانت المواقف في العمل التليفزيوني مستمدة من الواقع الذي يدركه المشاهد وليست بعيدة عنه ، وأن تكون الشخصيات شبيهة به ، وإلا ظل المتفرج بعيداً عما يشاهده ، يشاهد دون مبالاة ودون أدنى انفعال[2] فتفقد الدراما خصيصة من خصائصها ، وهي المشاركة الوجدانية في الموقف الدرامي .

وإذا نظرنا إلى أغلب الأعمال التي تقدم في التليفزيون المصري سنجد أنها كثيراً ما تقدم شخصيات ومواقف بعيدة عنا ، لأن المؤلفين ـ أو على الأدق المعدّين ـ قد لجأوا إلى الأفكار الأجنبية ببيئاتها وظروفها وأفكارها وحضاراتها وعاداتها وتقاليدها المختلفة تمام الإختلاف عن البيئة المصرية ، والشخصيات التي تقدم في كثير من هذه الأعمال يرفض المتفرج المصري أن يكون مثلها أو يعيش أحداثها .

---

(1) د. شفيق مجلي (خصائص الدراما التليفزيونية) ، مقال بمجلة المسرح ، العدد (18) ، القاهرة يونيو سنة 1965 ، ص 67

(2) نفس المرجع السابق ، ص 67

والمهم أن يدرك المؤلف التليفزيوني أن التليفزيون وسيلة تعبير بالصورة قبل الصوت حتّى يشد انتباه المتفرج ولا يترك جهاز التليفزيون ويخرج من المكان الموجود به الجهاز ويدخل أي مكان آخر ويسمع الحوار من بعيد . إذ عليه أن يجذب المتفرج ويجعله لا يترك التليفزيون قط عن طريق الصورة المناسبة التي تربط المتفرج بالأحداث والحوار . أما التمثيليات التي يمكن أن يسمع المتفرج حوارها فقط ويدرك كل شيء في التمثيلية ، فهي تمثيليات ليست تليفزيونية ، لأن المؤلف لم يستغل ميزة الصورة في التليفزيون ، بل جعلها صفة ثانوية وليست أساسية ، وللأسف الشديد أغلب المسلسلات التي قدمها التليفزيون في الفترات السابقة ومازال يقدمها حتّى الآن تعتبر مسلسلات إذاعة مصورة ، لا تعتمد على ميزة أن التليفزيون صورة قبل الصوت ، لأنها تعتمد على الحوار أكثر من اعتمادها على الصورة ، بل كثيراً ما نجد هذا الحوار وكله ثرثرة (رغي) دون داع ، وإعادة في الجمل الحوارية وتكرار ممل جداً ، والمؤلف التليفزيوني هنا يعتمد إما على أن المتفرج غبي ، وهذه صفة ليست موجودة في المتفرج ، فلا يصح أن نعامل المتفرج على أساس انه متفرج غبي ، وإنما على أن المتفرج له عقلية يمكن أن تدرك جيداً ما يقدم إليها . ولكن ليس معنى أن يكون الحوار طبيعياً أن ينقل نقلاً فوتوغرافياً ما يدور في الحياة الواقعية بما فيه من حوار ليس له معنى أو قيمة أو هدف ، هنا المؤلف يكاد يكون قد فشل في كتابة حواره ، ولكن عليه أن يكتب الحوار الواقعي كما يجب أن يكون عليه الواقع من الناحية الفنية .

وأرى أن المؤلف الذي يلجأ إلى هذاالنوع من الحوار الثرثار الممل المطول المتكرر ، إنما يلجأ إليه لأنه غير قادر على كتابة الحوار الجيد المناسب لعمله ، لأنه لم يملك بعد إمكانية كتابة الحوار الدرامي . فيتهرب من ذلك ويدعي أنه فعل ذلك من أجل مطابقة الواقع ، ومن أجل أن يعي المتفرج ما أمامه من حوار ، كل هذه حجج واهية من الكاتب .

وللأسف أغلب الأعمال التي يقدمها التليفزيون المصري هي لأمثال هؤلاء المؤلفين والمعدين ومدّعي المقدرة على الكتابة الجيدة للتليفزيون .

أما قضية اللغة بين العامية الفصحى ، فإن الأعمال الدرامية العادية ، أي التي تعالج مشاكل وقضايا إجتماعية ، من الأفضل أن تكون بالعامية ، بعيدة عن

الإبتذال والإسفاف في الألفاظ . أما إذا كانت الأعمال الدرامية دينية أو تاريخية ، فلا بد أن تكون بالفصحى نظرًا لجلال الدين وقداسته ، ونظرًا لمكانة التاريخ في وجدان الشعوب . ولكن يجب أن تكون الفصحى بعيدة عن التكلف والتقعر والصور البلاغية المبالغ فيها . أيضًا من أجل أن تكون سريعة الوصول والإدراك بالنسبة للمتفرج .

الفصل الرابع
بين الحبكة والسيناريو في التليفزيون

بين الحبكة والسيناريو في التليفزيون :

إن التليفزيون وسيلة تعبير مرئية ، أي أنه يشبه السينما إلى حد كبير ، ولذلك فإن أي عمل درامي تليفزيوني لا بد أن يكتب من خلال السيناريو ، حتّى يساعد ذلك عملية التسجيل ـ سواء كان هذا العمل تمثيلية أم مسلسل أم سلسلة ـ ذلك التسجيل الذي يتم عن طريق تصوير مشاهد العمل الدرامي بكاميرات الفيديو الإلكترونية ، عكس السينما التي تستعمل في تصوير لقطات مشاهدها الكاميرا السينمائية التي يتم وضع شريط من « السيلولويد » بداخلها لتعكس عليه الصورة .

المهم ، أن كلاً من التليفزيون والسينما يستعمل الكاميرا في تصوير اللقطات ، ومن أجل هذا التصوير لا بد أن يكون هناك سيناريو ، لأن السيناريو كما ذكرت من قبل هو (فيلم على ورق) بالنسبة للسينما ، وكذلك التليفزيون ، فالسيناريو في التليفزيون يُعد بمثابة تمثيلية مجسدة على الورق ، وعلى المخرج وباقي الفنيين محاولة إخراج هذه التمثيلية المجسدة من على الورق لتصبح نابضة بالحياة على شاشة التليفزيون .

ومن أجل ذلك لا بد أن يكون هناك شرحًا وتفصيلاً على الورق من أجل أن تصبح التمثيلية مجسدة . هذا الشرح والتفصيل هو السيناريو ، تمامًا مثل السينما .

وإذا كنت قد ذكرت أن السيناريست السينمائي يمر بأربع مراحل قبل أن يصور المخرج الفيلم ، وهي : الفكرة ، المعالجة ، السيناريو ، والسيناريو التنفيذي أو سيناريو التصوير ، فإن كاتب السيناريو التليفزيوني يمر بثلاث مراحل فقط من هذه المراحل الأربع . لأنه لا يستطيع كتابة سيناريو التصوير ، لأن ذلك من مهمة المخرج التليفزيوني ، وإن كان السيناريست السينمائي من واجبه أن يكتب سيناريو التصوير . ويعود ذلك إلى أن المخرج السينمائي يمكن أن يصور أية لقطة يحددها له السيناريست ، وكذلك يمكنه أن يضبط الكاميرا على الزوايا المحددة في السيناريو ، لأن طبيعة الكاميرا السينمائية تعطي حرية الحركة أثناء التصوير ، وإن كانت كاميرات الفيديو الحديثة المحمولة على الكتف تعطي حرية حركة كبيرة أثناء التصوير ، ويمكن أن تفعل أشياء كثيرة جدًا ليس بمقدور الكاميرا التليفزيونية العادية أن تفعلها . ولكن تبقى الغلبة لكاميرا السينما . وفي التليفزيون صغر حجم الاستوديوهات يؤدي في أحيان

كثيرة إلى عدم تمكن المخرج من تصوير اللقطات المحددة في السيناريو . وكذلك ، فإن طريقة بناء الديكورات والمناظر في التليفزيون تعتبر في أحيان كثيرة عائقًا كبيرًا بالنسبة للمخرج في الحد من حرية تحريك الكاميرات كيفما يريد ، لأنه يكون مرتبطًا بالمساحات البسيطة المتبقية من أرضية البلاتوه ليحرك عليها كاميراته ، بعد أن احتلت الديكورات والإكسسوارات المساحة الأكبر ، وهذا يجعل المخرج لا يتمكن من تنفيذ اللقطات المحددة في سيناريو التصوير الذي يكتبه السيناريست . هذا بالإضافة إلى أن طبيعة بناء الديكورات نفسها في الاستوديو التليفزيوني قد تعوق ـ وغالبًا هذا ما يحدث عند تنفيذ سيناريو التصوير ، لأن السيناريست يضع رؤيته من خلال معالجة الموضوع ، وتقطيعه إلى لقطات ، دون أن يعرف المساحات الخالية من أرضية البلاتوه ، ودون أن يعرف أماكن وجود الكاميرات بين الديكورات وكيف ستتحرك تلك الكاميرات التحرك السليم ، ودون أن يعرف أماكن ديكوراته . فهو يحدد ديكوراته في التمثيلية دون أن يعرف أماكنها في البلاتوه . فمثلاً إذا كان لديه في التمثيلية ثمانية أماكن للتصوير (ديكورات) فإنه لا يعرف أيها سيكون بجانب الآخر أو قريبًا منه ، لأنه يمكن أن يتخيل وجود الديكورات بصورة تتناقض عن الصورة التي يتم بها بناء الديكورات في البلاتوه ، وهذا يؤدي إلى عدم استطاعة الكاميرات التقاط اللقطات المحددة في سيناريو التصوير .

وعلى هذا الأساس فسيناريو التصوير التليفزيوني من الأفضل أن يكون من مهام المخرج ، وفي الغالب فإن المخرج لا يضع هذه السيناريو التنفيذي إلا بعد أن يتم بناء الديكورات في الاستوديو . وعلى أساس أماكن الديكورات ، وأماكن الكاميرات ، وإمكانية تحريكها ، والأماكن التي يمكن أن يتحرك فيها الممثلون ، ومن خلال إدراكه لكل ذلك ، يمكن أن يحدد لقطاته النهائية التي سيصورها ، مع الحركات اللازمة للكاميرات .

وليس معنًى هذا أن السيناريست التليفزيوني يغفل لقطاته أو حركة الكاميرات ،بل عليه أن يذكر ما يمكن أن يفيد المخرج أثناء كتابته لسناريو التصوير ، من أجل إيضاح رؤية المؤلف في العمل ، ومحاولة تجسيدها ، ويا حبذا لو تلاقت رؤية السيناريست مع رؤية المخرج ، فإن هذا سيجعل العمل يخطو خطوات وخطوات على طريق الجودة.

وللأسف الشديد هذا لا نجده إلا نادرًا في الأعمال التليفزيونية ، والتي في أحيان كثيرة نجدها لا تحمل أية رؤية على الإطلاق ، لا للمؤلفين ، ولا للمخرجين .

والحبكة في التليفزيون مثل السينما والمسرح و الإذاعة ، والاختلاف كل الإختلاف في كيفية استغلال إمكانيات كل وسيلة لبناء هذه الحبكة . ومن الطبيعي ألا أتعرضَ لكيفية بناء الحبكة ، فقد تم الحديث عن ذلك من قبل . ولكن المهم أن نعرف أشكال التأليف الدرامي للتليفزيون ، لأن الحبكة تختلف من شكل إلى آخر فحبكة التمثيلية تختلف عن حبكة المسلسل ، وحبكة الاثنين تختلفان عن حبكة السلسلة . وإن كانت حبكة الحلقة الواحدة من السلسلة قريبة الشبه جدًا من حبكة التمثيلية . فحبكة التمثيلية التليفزيونية سواء كانت قصيرة أو تمثيلية سهرة ، مثل حبكة المسرحية تمامًا ، ولكن الاختلاف في طريقة المعالجة ، نسبة إلى اختلاف امكانيات التليفزيون عن المسرح . وفي هذا النوع من الدراما التليفزيونية يتصاعد الحدث إلى أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال في المسرحية تقريبا .

أما حبكة المسلسل فتعتمد على عقدتين ، عقدة كبرى يتم حلها في نهاية المسلسل ، وعُقَد فرعية أخرى بعدد حلقات المسلسل ، بحيث تشتمل كل حلقة على عقدة فرعية ، هذه العقدة الفرعية تدور في إطار العقدة الرئيسية ، ويتم تطور الشخصيات والصراع منذ الحلقة الأولى حتّى نهاية الحلقة الأخيرة ، أي أن العقد الفرعية كلها تصب في النهاية في العقدة الرئيسية .

أما حبكة السلسلة ، فتختلف عن حبكة المسلسل ، لأن الأحداث في المسلسل تتطور من الحلقة الاولى إلى الحلقة الأخيرة . أما في السلسلة فكل حلقة تنتهي بنهاية أزمتها ، أو بحل عقدتها هي وحدها ، أو بمعني أدق ، كل حلقة من حلقات السلسلة بمثابة تمثيلية مستقلة ، أي لها بداية ووسط ونهاية ، حيث إن الحلقة الواحدة من السلسلة تعتبر عملاً دراميًا كاملاً ، لأن كل حلقة تبدأ ببداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التي سبقتها .

والعلاقة الوحيدة التي تكون بين الحلقات هي وجود شخصية رئيسية تقوم بالبطولة في كل الحلقات ، أو أن الموضوع الأساسي في كل الحلقات واحد ،

والاختلاف في الشخصيات التي تحاكي الموضوع في كل حلقة ، أي أن الأبطال هم الذين يتغيرون والموضوع واحد ، أو أن الشخصيات ثابتة والموضوع هو الذي يتغير من حلقة إلى اخرى .

أما بالنسبة للتمثيلية الواحدة أو تمثيلية السهرة ، فهي أفضل الأشكال الثلاثة وأسهلها للكاتب ، لأنها قريبة الشبه للمسرحية من حيث البناء الدرامي . ولأن موضعها مكثف دون تطويل .

أما المسلسل ــ وحلقاته قد تكون سبع حلقات أو ثلاث عشرة حلقة ، وهذا العدد لتغطية دورة تليفزيونية كاملة ، لأن الدورة التليفزيونية مدتها ثلاثة شهور ، أي ثلاثة عشر أسبوعًا ، بمعدل حلقة اسبوعيًا . وإما ست وعشرون حلقة ، لتغطية دورتين ، وإما ثلاثون حلقة بعدد أيام الشهر على أساس أن المسلسل يومي ، وإن كانت كل المسلسلات في مصر تذاع يوميًا ــ فإن كاتبه يجد نفسه في مأرق شديد ، حيث إن المدة الزمنية لمجموع الحلقات يفوق بكثير جدًا مدة تمثيلية السهرة ، أو المسرحية ، أو الفيلم . ولذلك فغالبًا ما نجد الموضوعات التي يعالجها كُتاب هذا النوع من الدراما لا تحتمل المعالجة على مدى حلقات المسلسل ، فنجد الكاتب منهم يلجأ إلى الحشو والتطويل والإسهاب في الحوار ، والتكرار بلا معنى ، والمواقف غير المبررة ، وإغفال عنصر الحتمية في تسلسل المشاهد ، وأحداث لا مبرر درامي لوجودها ، وشخصيات زائدة لمجرد زيادة مدة الحلقة فقط.كل ذلك من أجل أن يسد الفراغ الموجود في زمن الحلقات ، ولهذا تجيء أغلب المسلسلات مملة بالنسبة للمشاهد .

وهناك الكثير من الكتاب يلجأون إلى حيلة الذروة الزائفة في نهاية كل حلقة ، بمعني أن المؤلف ينهي الحلقة بنهاية وهمية زائفة كي يخدع الجمهور من أجل الإستمرار في متابعة الحلقات ، وبعد ذلك يكتشف المشاهد اللعبة ، بأن المؤلف ضحك عليه في نهاية الحلقة السابقة ، وهذا النوع من الذروة الوهمية يعتبر شيئًا جديدًا بالنسبة للتلفزيون خلافًا للمسرح والسينما . ويلجأ اليه الكاتب التليفزيوني لعجزه عن تقديم ذروة حقيقية من خلال تطور الأحداث في نهاية كل حلقة ، وعلى هذا الأساس تكون الحبكة ضعيفة المستوى .

ولكن كيف يكتب المؤلف التليفزيوني نصه ؟ أو إذا جاز لي أن أستخدم الاصطلاح الأجنبي (الاسكريبت) ؟

لا بد أن يدرك السيناريست التليفزيوني أن النص الذي يكتبه سيقوم بقراءته كل من المخرج ، الرقيب ، مصمم المناظر ، مهندس الإضاءة ، أخصائي الماكياج ، أخصائي الأكسسوار ، مدير الاستوديو ، الممثلون والممثلات ، ومساعدي الإخراج . إلخ . كل منهم يقرأ النص ليستخلص منه المعلومات التي تخصه بأقل جهد ممكن . وهذا في حد ذاته يشكل مسؤولية كبرى تقع على عاتق الكاتب التليفزيوني ، فعليه أن يضع في نصه كل ما يهم أو يخص كل واحد منهم . لأنهم سيتعاونون معًا لتقديم نص تمثيليته ، بمعنى أنه لا بد أن يذكر بالإضافة إلى الحوار الذي يعالج به الأحداث والمواقف ، والذي تنطق به الشخصيات ، لا بد أن يذكر التفاصيل الأخرى .

ولكن ماهذه التفاصيل الأخرى ؟

وقبل ذكر التفاصيل الأخرى ، يجب أولاً أن نعرف الشكل الذي ستكتب بداخله هذه التفاصيل ، أو بمعنى آخر ، شكل الصفحة الواحدة من السيناريو التليفزيوني .

هناك شكلان يمكن اتباع أحدهما ، الشكل الأول : طريقة العمود الواحد ، أما الشكل الثاني : فطريقة العمودين [1] وفي التليفزيون المصري نجد أن الطريقة الثانية هي الأكثر شيوعًا .

---

(1) أرثر سوينسن (التأليف للتليفزيون) ، ترجمة : إسماعيل رسلان ، الناشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، سنة 1966 م ، ص 77 .

ومعنى العمود الواحد ، أن الكاتب يكتب بعرض الصفحة كلها ، مثل كتابة المسرحية تمامًا . فبعد أن تنتهي جملة حوار ما ، وأراد السيناريست كتابة إرشادات خاصة ، كتبها بعرض الصفحة.

أما طريقة العمودين ، ففيها تنقسم الصفحة إلى نصفين بطول الورقة ، أو قسمين ، أو عمودين . يكتب المؤلف في عمود منهما الحوار ، وأي صوت آخر سيسمعه المشاهد . وفي العمود الآخر يكتب وصف الصور وتعليمات الكاميرا ، أي كل ما سيشاهده المتفرج . والعمود الذي به الحوار وأي صوت آخر يسمى (أوديو) أما العمود الآخر والخاص بالصورة فيسمى (فيديو)[2] وعندنا في مصر النصف الأيمن (فيديو) ، والنصف الأيسر (أوديو) .

وكلما ازداد المؤلف التليفزيوني خبرة ، وكلما ازداد معرفة بالاستوديوهات التي يكتب لها ، وبإمكانيات هذه الاستوديوهات ، كلما زادت ملاحظاته في الجزء الخاص بالصورة (الفيديو) ، وأعطي المخرج كل الإشارات الممكنة عن الكيفية التي يريد تقديم تمثيليته بها. أما الكتاب قليلي الخبرة التليفزيونية ـ وكثيراً ما نشاهد أعمالهم ـ فهم يتركون الجزء الخاص بالصورة دون أي تعليمات أو إرشادات لجهلهم بها.

وبعد أن عرفنا شكل صفحة السيناريو ، ما هي التفاصيل التي يمكن ان تكتب فيها ؟

إن التمثيلية التليفزيونية مثل الفيلم تمامًا ، تتكون من عدد من المشاهد ، وكل مشهد يتكون من مجموعة من اللقطات .

ولنفرض أنّ هناك تمثيلية ما ، طبعًا بها عدد من المشاهد ، والمفروض أن يشتمل كل مشهد من المشاهد على هذه المعلومات في البداية :

1 ـ رقم المشهد مسلسلاً مع باقي المشاهد .

2 ـ هل المشهد داخلي أم خارجي ، وهل هو نهار أم ليل .

3 ـ الإشارة إلى ما إذا كان (حيًا) داخل الاستوديو ، أو مصورًا على فيلم .

---

(2) سيربازيل بارتيلت (تأليف التمثيلية التليفزيونية) ، ترجمة : عزت النصيري ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة سنة 1970 ، ص 43 .

4 ـ إذا كـان (حيًا) يجب ذكر المنظر ، وإذا كان فيلمًا يجب ذكر الموقع الذي سيتم فيه تصوير الفيلم[3] وهذه عدة بدايات مختلفة .

المشهد الرابع : (داخلي ـ ليل) ستوديو (حي)حجرة مكتب الأب :

المشهد السابع : (خارجي ـ نهار) (فيلم) ميدان التحرير :

المشهد التاسع : (داخلي ـ نهار) ستوديو (حي) المطبخ :

المشهد العاشر : (خارجي ـ ليل) (فيلم) برج الجزيرة :

وفي نهاية كل مشهد يجب ذكر كيفية ربطه بالمشهد الذي يليه ، كأن يذكر : قـطـع ، مزج ، إختفاء تدريجي ... وكل طريقة لها معناها واستخدامها الخاص . فالقطع مثلاً يستخدم لربط المشاهد ببعضها في حالة استمرار الحركة دون أي انقطاع زمني ، أي أن هناك استمرار وانسياب للحركة . أما المزج فيستخدم في ربط المشاهد التي يوجد بينها انقطاع زمني مثلاً ، ويمكن التحكم في سرعته للدلالة على الفترة الزمنية التي انقضت ،أو للدلالة على الإيقاع العام للعمل . أما الإختفاء التدريجي فغالبًا ما يستخدم في نهاية الفصول .

وبالإضافة إلى تلك المعلومات التي يبدأ بها المشهد وينتهي بها ، لا بد أن يحاول الكاتب ذكر ما يجده يهم كل الفنيين بالإضافة إلى الفنانين، وعلى سبيل المثال يذكر ما إذا كان بالحجرة باب أو شباك أو سرير أو منضدة ، أو أي شيء آخر أي لا بد من ذكر كل المصورات التي لا بد من وجودها في المشهد ، أي كل ما سيراه المشاهد . وكذلك يذكر تتبع الكاميرا للممثلين إذا كان ذلك ضروريًا . مع ذكر حركة الممثلين .

هذا في النصف الأيمن (فيديو) . أما في النصف الأيسر (أوديو) فيذكر كلمات الحوار التي سيتفوه بها الممثلون ، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى في حالة وجودها .

ولا بد أن يدرك الكاتب التليفزيوني أن طبيعة التليفزيون تحتاج لمشاهد قصيرة ،

---

(3) كتاب (التأليف للتليفزيون) ، ص 77 .

لأن طول المشهد أساسي جدًا ، والمشاهد التلفزيونية الطويلة نقص في الكتابة ، لأنها أقرب إلى المسرح ، وإذا دعت الضرورة لوجود مشهد طويل نسبيًا فلا بد من وجودِ المبرر الدرامي لذلك .

وأذا حاولنا أن نعرف الفرق بين المشهد التليفزيوني والمشهد المسرحي ، فلنلق نظرة على هذا المشهد، هو مشهد شاب يتحدث إلى خطيبته عبر التليفون يطلب منها أن تقابله في مكان ما .

في المسرح سيتصل الشاب بخطيبته ويتحدث معها ، ثم يضع السماعة . أما في التليفزيون فيمكن أن يصبح لدينا ثلاثة مشاهد على الأقل :

الأول : مشهد الشاب وهو يطلب الرقم ، ثم يتحدث إلى خطيبته .

الثاني : مشهد خطيبته وهي تسمعه ، ثم تتحدث إليه ، وتوافقه على رأيه .

الثالث : مشهد الشاب وهو يشكرها لموافقته على مقابلته .

أما إذا استعملنا أية خدعة إليكترونية من خلال أجهزة الخدع ، سواء الأجهزة الحديثة أو القديمة ، فيمكن مثلاً تقسيم الشاشة إلى قسمين ، كل قسم نجد فيه شخصية ، أو طبع صورة في جزء من الشاشة ، والصورة الأخرى في باقي الشاشة . بمعنى أن المشاهد يمكن أن يرى الشاب وهو يتحدث في التليقون على جزء من الشاشة ، وفي نفس الوقت تظهر صورة خطيبته على جزء آخر من الشاشة . أي طبع الصورتين في وقت واحد على الشاشة . وفي هذه الحالة لا يعتبر المشهد مشهدًا واحدًا ، بل مشهدين مركبين . لأنّ الشّابّ تمّ تصويره في مكانه الخاص به وبالكاميرا الموجودة في ديكوره ، وخطيبته تمّ تصويرها في مكان آخر ، وبكاميرا أخرى . بل ويمكن عمل خدع كثيرة من خلال أجهزة الحيل الإليكترونية الحديثة ، وهذا من وظيفة المخرج . إلّا أن السيناريست من الأفضل أن يكون ملمًّا بإمكانية هذه الأجهزة .

أمّا إذا حاولنا أن نفرّق بين بناء المشهد التليفزيوني والمشهد السينمائي فلنلق نظرة على الجزء التالي :

لدينا امرأة مع زوجها ، يتحدّثان فيساحة الفيلا ، ثم تصعد الزوجة لإحضار

معطفها من أعلى ، ويجلس الزوج على أحد المقاعد في انتظار عودة زوجته ، وعندما تصعد الزوجة وتفتح باب حجرتها تفاجأ بوجود قتيل داخل الحجرة ، فتصرخ وتهرول هابطة درجات السلم ناحية زوجها .

هذا الموقف إذا تمّ معالجته سينمائيًّا يمكن أن يكون مشهدًا واحدًا . فالكاميرا تصاحب الزوجة وهي تصعد درجات السلم ، ثم وهي تدخل حجرتها ، ثم وهي تصرخ ، ثمّ وهي تهبط درجات السلم مهرولة لتعود لزوجها .

أمّا في التليفزيون فسيتمّ تقسيم هذا الموقف إلى عدّة مشاهد طبقا للضرورة والإمكانيات التليفزيونية . فيمكن أن يعالج تليفزيونيًا على هذا الوجه :

المشهد الأول : الزوج مع زوجته ، تتركه لتصعد درجات السلم لإحضار معطفها ، ثم يجلس الزوج ينتظر عودتها ، تستمرّ الكاميرا معه ، يحاول أن يقطع وقته في قراءة جريدة مثلاً أو عمل أي شيء آخر .

المشهد الثاني : الزوجة وهي تدخل حجرتها في الطابق العلوي ، تدخل دون أن تلاحظ وجود الجثّة .

المشهد الثالث : الزوج مازال ينتظر زوجته .

المشهد الرابع : الزوجة بعد أن أخذت معطفها ، تستدير لتتحرّك تجاه الباب فترى الجثّة ، فتصرخ بشدّة .

المشهد الخامس : الزوج وهو يسمع صراخ زوجته .

المشهد السادس : الزوجة مازالت تصرخ وتخرج مهرولة لتهبط لزوجها .

المشهد السابع : الزوج ينزعج لاستمرار صراخ زوجته ، ويهمّ بالصعود إليها ، ولكنهما يتقابلان على السلّم .

وهكذا نجد أنّ مشهدًا سينمائيًّا واحدًا قد تمّ تقسيمه إلى عدّة مشاهد تليفزيونية تبعًا لإمكانيات التليفزيون الفنّيـة ، لأنّ الكاميرا التليفزيونية محدودة الحركة عن الكاميرا السينمائية ، ولا يمكن أن تتابع الزوجة وهي تترك زوجها ، ثمّ وهي تصعد لحجرتها ، ثمّ وهي تدخل ، ثمّ وهي بالدّاخل ، ثمّ وهي تخرج ، ثمّ وهي تهبط

السلّم عائدة لزوجها .

ولذلك يجب أن يراعي الكاتب التليفيزيوني إمكانيات التليفيزيون حتّى لا يضيع وقته ومجهوده سدى .

الفصل الخامس

الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر في الدراما التليفيزيونية

الموسيقَى والمؤثّرات الصوتية والمناظر في الدراما التليفيزيونية :

لقد تعرّضت للموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر في المسرح ، ثم السينما ، ثمّ الموسيقَى والمؤثرات الصوتية فقط في الإذاعة ، لأنّ الإذاعة وسيلة سمعية فقط ، وتعتمد على إطلاق العنان لخيال المستمع كي يتخيّل المنظر الذي يدور فيه المسمع في التمثيلية .

وهذا الفصل حول الموسيقَى والمؤثّرات الصوتية والمناظر في التليفيزيون ، ولا أريد أن أكرّر كلامًا ذكرته من قبل ، فوظيفة الموسيقَى والمؤثرات الصوتية والمناظر في السينما هي نفس وظيفتهم في التليفيزيون ، مع اختلاف الإمكانيات بين الوسيلتين .

فمثلاً نجد القاهرة قد شاهدت في يوليو 1977 م فيلم « الزلزال » . وقد تمّ استخدام أجهزة خاصّة وضعت في دار العرض من أجل إحداث صوت الزلزال الحقيقي ، حتّى يشعر المتفرّج أنه في منطقة الزلزال فعلاً . أي أنهم استخدموا أجهزة للمؤثرات الصوتية الحسية المجسمة ، وقد تكلّفت هذه الأجهزة بمبالغ باهظة جدًا .

ثمّ أذاع التليفيزيون المصري نفس الفيلم « الزلزال » في أواخر عام 1983 م ، ثمّ في أوائل عام 1984 م ، ولكن المشاهد التليفيزيوني لم يحس بالزلزال ، أو بالصّوت الحقيقي للزلزال في منزله ، لأنّ التليفيزيون وسيلة جماهيرية ، لا يمكن التحكم في مشاهديه ، فالسينما وضعت الأجهزة الخاصّة بالمؤثّرات الحسّية في دار العرض ، أمّا التليفيزيون فأين مكان أو دار عرضه ؟ إنه أي مكان به جهاز تليفيزيون ، سواء منزل ، أو مقهَى ، أو حديقة ، أو ناد من الأندية . ولا يمكن وضع هذه الأجهزة في كل مكان به تليفيزيون . إنه ضرب من ضروب المستحيل . ولذلك فاستخدام الموسيقَى والمؤثرات الصوتية لا يختلف من السينما إلى التليفيزيون إلّا في التقدّم العلمي ، أي الإمكانيات الفنية ، بالإضافة إلى الإمكانيات المادية ، ولا نعرف ماذا سيأتي به الغد بالنسبة للتقدّم العلمي تجاه جهاز التليفيزيون .

المهمّ ، إنه على المؤلف التليفيزيوني أن يحدد أماكن الموسيقَى والمؤثرات الصوتية في السيناريو الذي يكتبه ، بحيث يؤدي ذلك إلى خدمة فكرة العمل الذي يكتبه ،

وكذلك من أجل الإثراء الدرامي .

وأيضًا بالنسبة لاستخدام الملابس والاكسسوارات ، فلا يختلف استخدام التليفزيون لأي منهما عن الاستخدام في السينما .

ولكن الإختلاف في المناظر ، فاستوديوهات التليفزيون حجمها أصغر بكثير من حجم استوديوهات السينما ، ومن أجل ذلك فحرية المؤلف التليفزيوني محدودة بالنسبة لتعدد المناظر في تمثيليته ، فلا بدّ أن يراعى السيناريست التليفزيوني ذلك ، ويحاول بقدر الإمكان أن يكتب من خلال إمكانيات التليفزيون ، لا من خلال خياله كمؤلّف .

كذلك بالنسبة للمناظر الداخلية والخارجية ، ففي السينما يتمّ تصوير المناظر الداخلية داخل الاستوديو ، ونفس الحكاية في التليفزيون .

أمّا المناظر الخارجية ، ففي السينما يتمّ تصويرها خارج الاستوديو ، أي يتمّ تصويرها في أماكنها الفعلية ، أمّا في التليفزيون فيتمّ بناء هذه الديكورات الخارجية داخل الاستوديو أيضًا ، إمّا عن طريق بنائها في الأستوديو ، وفي هذه الحالة تجيء المناظر أضعف منها بكثير في السينما ، لأنها تكون بعيدة عن الواقع ، وتقليدًا مشوهاً له ، وإمّا عن طريق استخدام الخدع التليفزيونية ، كالكروما مثلاً ، وفيها يتمّ إحضار فيلم عن المكان الخارجي ، أو يتمّ تصويره وحده بكاميرات الفيديو ، ثمّ يتمّ تصوير المشهد داخل الاستوديو ، وتركيب المنظر الخارجي خلفية للتصوير الداخلي ، عن طريق جهاز الكروما ، حيث يتمّ دهان خلفية الممثلين وكذلك الأرضية التي يمثلون عليها باللون الأرزق ، وبعد ضبط دقيق جدًا ، يمكن تفريغ اللون الأزرق من الصورة المصورة داخلياً في الأستوديو ووضع الصورة المصورة للمكان الخارجي في الخلفية فيأتي المشهد وكأنه تمّ تصويره بالفعل في مكان الأحداث الخارجية ، في الأهرام مثلاً. ولكن في هذه الحالة سيكتشف المشاهد أن التصوير لم يتمّ في المكان الطبيعي للأحداث (الأهرام) حيث سيجد الشخصيات كلها تتحرك ولا يوجد لها خيال على الأرض، وكأنها معلقة في السماء، حيث إن الخيال قد تمّ تفريغه مع اللون الأزرق عن طريق جهاز الكروما. فيجد أن المشهد مصنوعًا وليس طبيعيًا.

وقد يلجأ بعض المخرجين إلى تصوير المشاهد الخارجية لأعمالهم في الأماكن الحقيقية، مثل السينما تماماً، عن طريق استخدام كاميرات السينما، ثمّ يتمّ نقل الصورة السينمائية إلى شريط الفيديو الخاص بالتمثيلية عن طريق أجهزة التيليسين. أو تصويرها تليفيزيونياً بوحدات الفيديو الخارجية. وهي تكون أكثر صدقاً عن سابقتها. ويكون العمل تليفزيونيا مائة في المائة في هذه الحالة، عكس العمل الذي يتمّ فيه إقحام مشاهد صورت سينمائيًا، فمن ناحية لا يمكن أن يكون تليفيزيونيًا مائة في المائة، ومن ناحية أخرى فالمَشاهد المصوّرة سينمائيًا سيجد المُشاهد أن درجة ضبط الصورة فيها ودرجات ألوانها وإضاءتها تختلف عن باقي التمثيلية. فالعمل التليفيزيوني لا بدّ أن يتمّ فيه استغلال كلّ الإمكانيات الخاصّة بالتليفيزيون، وليس إقحام أو استعارة إمكانيات وسيلة أخرى كالسينما مثلاً داخل العمل. وكثير من الأعمال التليفزيونية الدرامية التي أذاعها التليفيزيون خلال الأعوام السابقة. بها مشاهد كثيرة صورت سينمائياً.

وهكذا نجد أن التليفيزيون يختلف عن السينما بالنسبة للمنظر، أمّا وظيفة المنظر فواحدة في الإثنين.

وغالباً ما يقع الفنّيون المسئولون بالتليفيزيون في أخطاء كثيرة عند اختيار الملابس أو المناظر المناسبة للعمل، وكذلك عند اختيار الأكسسوارات المناسبة. فنجد ملابس عصر ما مستعملة في عصر آخر. وهذا كثيرًا ما نجده، بالذات في الأعمال الدينية والتاريخية، وذلك لأن المسئولين فنّيا لا يتحرّون الدقّة في الاختيار. وهذا أيضًا قد نجده في السينما والمسرح. ولكن في السينما تكون نسبة الخطأ أقل، حيث إنّ إمكانياتهم أضخم بكثير جداً من المسرح والتليفزيون من ناحية، وإن الفنيين المسؤولين يحاولون تحرّي الدقّة أكثر من زملائهم في التليفزيون من ناحية أخرى، ويكفي أن نشير أيضًا إلى الأخطاء التي وقعت في اختيار الملابس لمسلسل « الكعبة المشرفة » و « محمد رسول الله » اللذان أذيعا في التليفزيون المصري خلال عام 1982 م. وما وقعت من أخطاء كذلك فيما أذيع من أعمال في السنتين الأخيرتين. كفوازير « عمّو فؤاد ويا الأجداد » لفؤاد المهندس التي أذيعت خلال رمضان 1405 هـ مايو ويونيو 1985 م.

الفصـــل السّـــادس

نماذج للكتابـــة التليفزيونيـــة

« نماذج للكتابة التليفيزيونية » :

أمامي الآن نموذج من نماذج الكتابة لـلتليفزيون المصري ، هذا النموذج لمسلسل بعنوان « إفتح يا سمسم » .

المسلسل قصة وسيناريو وحوار نبيل حرك ، وإخراج سالم سالم ، وبطولة بدر الدين جمجوم . وهو من أرشيف مراقبة برامج الأطفال بالتليفيزيون المصري .

ولـقد حاولت أن أعثر ولو على مشهد واحد من مشاهد المسلسل البالغ عدد حلـقـاتها خـمس عشرة لأجـد بـه هـذا السيناريو الذي زعم مؤلفها أنه كتب لها سيناريو .

ولنحاول أن نلقي نظرة على هذا المشهد ، ونرى إن كان به سيناريو أم لا .

«الحلقة الثامنة :

المقدمة الثابتة والتييترات : **اللحن المميز**

ـ اختفـاء ـ

منزل قـاسم

قاسم واقف مع رجل أمامه	**قاسم** : ما تدفع الدين اللي عليك وإلّا في داهية أوديك وللقاضي أشكيك ... **الرجل** : اصبر على يومين .. **قاسم** : ما اصبرش .. فات هلالين وكلّ هلال بيمر المبلغ بيزيد الضعف فاهم .. **الـرجـل** : فـاهـم .. أنـا غـلطـان اللي استلفت منك لكن اعمل ايه محتاج . **قاسم** : أنا كمان محتاج . **الرجل** : يعني مافيش فايـدة .. **قـاسم** : انت اللي مـافـيش فـايـدة .. ونفسك عن الدفع مش رايدة .

	الرجل : هو أنا معايا وما دفعتــش .
	قاسم : وإيه اللي خلاك تضيع الفلوس في الهواء .
	الرجل : أبدا ده أنا صرفتها حكما ودوا .
	قاسم : كان بلاش تزنق نفسك والشافي هو الله .
	الرجل : لكن ربنا يجعل الدوا سبب ..
	قاسم : أنا ماليش دعوة ... إمّا تدفع ديونك بكره قبل الضهرية أو حاتروح في داهية قبل المغربية .
وهو ينصرف	**الرجل** : ربّنا ينتقم منك يا ظالم .. مسلفني بالربا ومش عايز تستنّى عليّ وتصبر شويّ .. ربّنا ينتقم منك .
	قاسم : إمشي أخرج بـرّه ...

الرجل يخرج »[1]

وهكذا ، نجد أنّ المؤلف قد بدأ حلقته بمشهد كله (رغي وثرثرة) من أجل أن يخبرنا بأن قاسم شقيق علي بابا يقوم بإخراج المال بالربا .

وإذا نظرنا للعمود الخاصّ (بالفيديو) لا نجد أيّ تعليمات به سوى في البداية (قاسم واقف يتحدّث مع رجل أمامه) وفي النهاية (وهو ينصرف) ثمّ (الرجل يخرج) . ولا نجد لدى هذا السيناريست أي تعليمات للكاميرا ، أو للملابس ، أو الديكور ، أو الأكسسوار أو أيّ شيء آخر .

وفي العمود الآخر والخاصّ (بالأوديو) نجد المؤلف قد مـلأه بالحوار غير المركّز

(1) نص مسلسل (إفتح يا سمسم) الحلقة الثامنة ، (منقولة بالحرف الواحد) ، ص 1 .

الذي يشتمل على جمل حوارية متكررة ، تعطي معنًى واحدًا، وقد زاد من هذا التكرار أنه حاول أن يجعل حواره مسجوعًا.

وإذا نظرنا لبداية المشهد ، نجد أن المؤلف ذكر (منزل قاسم) هكذا فقط ، دون أن يحدد رقم المشهد المسلسل ، ودون أن يحدّد إذا ماكان هذا المشهد داخلي أم خارجي ، ودون أن يذكر إذا ماكانت أحداثُ المشهد تدور في الليل أم النهار ، وكذلك دون أن يحدد المنظر الخاص بهذا المشهد . إنه يقول (منزل قاسم) في أيّ حجرة في منزل قاسم ستدور أحداث المشهد ؟ وما شكل هذه الحجرة .. حتّى في بداية الحلقة الأولى لم يحدد ديكورات المسلسل ، ولم يذكر أية تفاصيل قد تعين المخرج أو أيّ فنّي آخر في عمله .

ونفس الحكاية تتكرّر في الحلقة التاسعة فيبدأها هكذا :

«المقدمة الثابتة والتيترات : اللحن المميّز

ـ اختفـــاء ـ

قاسم ممسكا بقطعة ذهب وهو مندهش والضيق مرتسم على وجهه

قاسم : جاب الدهب دا كله منين ؟

فاطمة : أنا عارفة ..

قاسم : علي بابا .. الفقير .. الكحيان .. عنده ذهب يكيله بالمكيال .. والله عال ..

فاطمة : وانت حاتعمل إيه ..

قاسم : لازم أعرف السرّ اللي وراه .. والدهب اللي معاه ..

فاطمة : وحاتعرف ازّاي بس ..

قاسم : أشغل دماغي وأفكر .. بقى علي بابا يتغير حاله بين يوم وليلة .. ويبقى أغنَى منّي ومن السلطان بعدما كان

ماحلتوش دينار .. أنا قلبي قايد فيه نار .. ودماغي فيها دق مسمار .. أنا محتار ..

فاطمة : هدّي نفسك يا قاسم .

قاسم : أهدّي ازّاي .. وأنا شايف أخويا الشحات اللي كان بالنسبة لي مات وكان بيقوللي هات، بقى أحسن منّي . وأغنَى منّي .. يكيل الدهب بمكيال .. لكن لأ .. الخير اللي جاله لازم يكون من نصيبي أنا .. لازم أستولي على الدهب والياقوت والمرجان عشان أفضل كسبان ويفضل هو زيّ ما هو شحات يتحسّر مع الآهات ..

ـ قطع ـ»[1]

وهنا المؤلف بين المشهد الذي ذكرته من الحلقة الثامنة إلى المشهد الذي ذكرته من الحلقة التاسعة ، جعل خبر حصول علي بابا على الذهب والياقوت قد ذاع في البلد ، وأن أخاه قاسم بدأ يحقد عليه ، لأنّ علي بابا وزّع على كل الفقراء والمدينين في البلد جزء من أمواله لسدّ احتياجاتهم ، وهكذا وجد قاسم الدافع لكي يحقد على أخيه علي بابا لأنه بعد اليوم لن يجد من يأخذ منه الأموال بالربا .

ونفس الأزمة تتكرر في هذا المشهد ، بل ، إنّ المؤلف لم يذكر أيّ شيء في بداية المشهد ، ففي المشهد السابق ذكر (منزل قاسم) ، أما في هذا المشهد فلم يذكر أيّ شيء ، لم يذكر سوى (قاسم ممسكًا بقطعة الذهب وهو مندهش والضيق مرتسم على وجهه) ـ وقطعة الذهب هذه من الذهب الذي حصل عليه علي بابا ، واستطاعت فاطمة زوجة قاسم الحصول عليها ـ ولا نعرف قاسم هذا ممسكًا بقطعة الذهب هذه ويتحدث مع زوجته في الشارع ، أو في أي مكان آخر . وأيضًا زادت محاولته في سجع كلمات الحوار مما يجعل إيقاع العمل يتصف بالبطء ، ومما يجعل

(1) نص مسلسل (افتح يا سمسم) الحلقة التاسعة (منقولة حرفيًا) ص 1

المتفرج يشعر بالضيق والملل .

والآن نحاول أن نلقي نظرة على حلقة من حلقات « شمس الحق » قصة وسيناريو وحوار . سعد القاضي ، ومن إخراج : محمود حنفي ، ومن إنتاج وحدة إنتاج الفيديو بالتليفزيون المصري ، وتم تنفيذ المناظر الداخلية باستوديو 6 تليفزيون في شهرى أكتوبر ونوفمبر عام 1984م ، وقام بالبطولة مجموعة كبيرة من الفنانات والفنانين نذكر منهم : المرحوم عبد الرحيم الزرقاني الذي توفي بعد تسجيل حلقته بيوم واحد ، عبد المنعم إبراهيم ، عبد المحسن سليم ، بدرالدين جمجوم ، سمير وحيد ، محمود مسعود ، رضا الجمال ، علي الغندور ، مديحة حمدي ، ناهد رشدي ، سميرة عبد العزيز ، زيزي مصطفى ، ميرفت سعيد ، تيسير فهمي ، ليلى جمال ، كريمة الشريف ، وفايزه كمال . ومجموعة كبيرة أخرى .

هذا العمل ينتمي إلى نوع السلسلة وليس المسلسل ، وتتكون من جزئين ، كل جزء يقع في خمس عشرة حلقة ، وكل حلقة مستقلة عن غيرها . وفي كل حلقة يتم التعرض لشخصية من الشخصيات التي اعتنقت الإسلام . بداية بكفرها ونهاية بإسلامها . أي تصور المواقف التي أدت بالشخصية إلى هذا التحول من الكفر إلى الإيمان واعتناق الإسلام .

والحلقات كلها وردت بها مغالطات في المعالجة التليفزيونية ، وإذا أخذنا مثلاً حلقة من الحلقات ، ولتكن حلقة(المقداد بن عمرو) .

مشهد/5 **تحت بطن الجبل** **خارجي / نهار**

أبو جهل ... ورفاقه
ينظرون إلى المقداد وهو يُربط في جهاز
التعذيب
الجميع ينظرون إليه وهو يربط
ينادي أبو جهل على الذين يربطونه .

أبو جهل : ألبسوه الدروع الحديدية
أيضاً .
الأسود : • أجل ... حتّى ينكوي

بنارها .
زوجة الأسود : ليته يعلن تبرأه من هذا الدين الجديد .
أبو جهل : انه مثل سابقيه لا يعترف بصعوبة هيّا بنا .
يخرج من بطن الجبل إلى المقداد .
(قطـــع)

قبل هذا المشهد نعرف أن المقداد قد أسلم ... وأن أبا لهب توعّده بالشرّ لأنه يعتبر سابع من أسلم : محمد ، وأبو بكر، وعمار وأمّه سمية، وصهيب، وبلال.

وفي المشهد الخامس يتعرض الكاتب لعملية إعداد المقداد للتعذيب وكيف تم ربطه في جهاز التعذيب، ولكنه لم يذكر حجم أية لقطة أو أية تفاصيل أخرى .

وفي المشهد رقم .7 وجدنا في النصف الايمن تعليمات تصلح لكاتب السيناريو أن يستفيد منها إذا أراد أن يكتب السيناريو لهذه الحلقة ، حيث إن سيادته ايضًا لم يكتب السيناريو كما يجب أن يكون ، أوكما تعلمناه جميعًا . وخلاصة المشهد أن أم المقداد تهون عليه عذابه من الكفار بعد أن عاد إلى منزله.وفي أثناء كلامه مع أمه حيث تقول :

الأم : لقد صهروك في الشمس المحرقة يا بني ..
المقداد : وماذا أفعل يا أمّاه .. لقد زاد اضطهادهم لي ولديني الجديد .. ماذا أفعل يا أمّاه .

نسمع دقات خفيفة على الباب ..
نظرات غريبة ودهشة من الأم والإبن .
ينظر إليها أن تفتح الباب .

نشاهد أحدهم«1» قد جاء من
عند رسول الله .. كأنما جاء في أمر هام
بسرية تامة . ينظر المقداد إلى أمه
نظرة أن تغادر المكان . تخرج الأم .
يهمس القادم في أذن المقداد .

أحدهم/ : سنهاجر إلى الحبشة .

المقداد :(في شوق) أهذا أمر رسول الله

أحدهم/ : أجل .. لقد أمرنا بالهجرة لما رأى رسولنا الكريم ما يصيبنا من البلاء والتعذيب إنه يريد أن يحمينا ممّا نحن فيه من البلاء .

المقداد يبكي فرحًا وشوقًا إلى الهجرة .

أحدهم/ : قال لنا .. لو خرجتم إلى الحبشة فإن فيها ملكًا لا يظلم عنده أحد .. وهي أرض صدق .. حتى يجعل الله لكم فرجا مما أنتم فيه ..

(قطـــع)

ناهيك عزيزي القارىء عن الأخطاء في هذا المشهد ، مثل وضع عبارة (نسمع دقات خفيفة على الباب) في الجانب الأيمن من الصفحة ، في حين أنها لا بد أن توضع في الجانب الأيسر لأنها مسموعة وليست مرئية . ثم يضع في الجانب الايسر أمام إسم المقداد (في شوق) ليصف حاله وهو يلقي بجملة حواره ، ونسي سيادته أن ذلك صورة ، والشوق يبدو على الوجه . فكان يجب أن توضع في الجانب الأيمن . وكذلك في جانب الصورة يذكر : ينظر إليها أن تفتح الباب .. ثم يذكر بعدها : نشاهد أحدهم قد جاء من عند رسول الله . وهنا المشاهد سيشاهد أحدهم هذا دون أن يذكر السيناريست أن الأم فتحت الباب . وكأنه سيظهر

من تحت الأرض .

ناهيك عن كل ذلك . ولنقف عند نهاية المشهد ، حيث انتهى المشهد بأن المقداد فرح للهجرة . ولكن بعد ذلك وفي المَشاهد التالية لا نجد أي تأثير للهجرة هذه . حيث هاجر في نهاية المشهد السابع من مكة إلى الحبشة ، وعاد من الحبشة وذهب إلى المدينة، نقلة زمنية طويلة جداً غير مبررة ، وغير موظفة ، ولا نعرف ماذا فعل في الحبشة . والمشاهد التالية لهذا المشهد لا نعرف من خلالها أي شيء عن الهجرة ، وذهب إلى المدينة، نقلة زمنية طويلة جدًا غير مبررة، وغير موظفة، ولا نعرف ماذا فعل في الحبشة. والمشاهد التالية لهذا المشهد لا نعرف من خلالها أي شيء عن الهجرة، أو أي خبر ، كل ما عرفناه أنهم سيهاجرون في نهاية المشهد السابع فقط .

وإذا انتقلنا إلى مشهد آخر وسأفتح صفحات الحلقة على صفحة ما عشوائيًا .. ولتكن صفحة (17) وبها المشهد التاسع ، فذكر سيادته :

«مشهد/9 صحـــراء خارجي / نهار

نشاهد المقداد ابن جهل على فرسه

يرتدي ثوب الفارس **المقداد** : لأموتنّ والإسلام غزيـــر
ينظر إلى الأفق البعيد لأموتنّ والإسلام عزيـــز
كأنّما يخوض المعارك العديدة لأموتنّ والإسلام عزيـــز .
شجاعـــة
تصمـــيم
قـــوّة
رافعاً سيفه دائماً . (قطـــع) »[1]

هذا المشهد مثل غيره من مشاهد كثيرة ، يمكن حذفها دون أن تؤثر على البناء الكلي للحلقة حيث إنّ المشهد غير مبرر دراميًا ، وغير واضح ، ففي أيّ مكان مثلاً يقف المقداد ؟ السيناريست ذكر (صحـــراء) أية صحراء ؟ أيّ مكان فيها ؟ أية موقعة التي يخوض فيها المقداد القتال ؟ لا أحد يعلم سوى سيادته ولكن ليس من المهمّ أن يعرف المخرج أو مشاهد التليفزيون . وهكذا نجد هذا المشهد غير مبرر ، ووجوده مثل عدمه تمامًا . وكذلك المشهد رقم (13) ص (22) ، الذي يخبرنا

(1) من نص حلقة (المقداد بن عمرو) منقول بالحرف الواحد.

المقداد فيه بأن أحد رجال قريش رفض أن يزوجه ابنته لأن جسمه به تشوّهات من جرّاء التعذيب في سبيل الله .

هذا المشهد جاء مقحمًا في الحلقة ، غير مبرر أيضًا وما أكثر المشاهد غير المبررة في الحلقات .

وبالإضافة إلى ذلك نجدّ السيناريست في هذه الحلقات يستخدم حيلة الفلاش باك كثيراً جدًا . بل في أحيان أكثر ينهي المشهد بقطع ، ثم منه يدخل على فلاش باك في مشهد جديد ، ثم ينهي هذا المشهد الجديد بقطع ، ثم يدخل منه على فلاش باك من داخل الفلاش باك الأول . وهكذا .. واستخدام الفلاش باك ، أو الاسترجاع بهذه الطريقة المملّة يفسد متعة الاستمرار في المتابعة ، ويفسد المعالجة النهائية للموضوع ، ويؤدّي لضعف في البناء ، هروبًا من مآزق كثيرة حتّى لا يقع فيها السيناريست ، فيعمد إلى الفلاش باك ، والفلاش باك من داخل الفلاش باك الأول . وهكذا .. وكأنّ الفلاش باك مشجب لأخطاء السيناريست .

ولنحاول أن نلقي نظرة على نموذج آخر للكتابة ، وهذا النموذج الآخر لتمثيلية سهرة بعنوان (صفحات من مذكرات سجينة) تأليف وسيناريو وحوار : عادل النادي من أرشيف لجنة النصوص والسيناريو بالتليفيزيون المصري .

فلنحاول أن نلقي نظرة على هذا الفصل المكون من ثلاثة مشاهد .

« **المشهد الثالث (داخلي – ليلى) حجرة هدى الخاصة :**

ظ / ت للصورة على
م . ك . لوجه هدى وهي ممدة على السرير
Zo. out حتّى م ع . م . لحجرة هدى .. فنرى
حجرة بسيطة بها سرير صغير ومنضدة تستعملها
هدى كمكتب وبعض من الكتب والكراريس على
هذا المكتب.. وحصيرة مفروشة على
الأرض، وبعض الصور معلقة على الحائط.. ثم
نرى هدى تنهض من على السرير
وتنظر للمكتب في يأس شديد وحيرة أشدّ ثم

تمسك بكتاب منهـا وتنظر له في احتقار ..
Zo. in حتّى م . م . لهدى وهي ممسكة بالكتاب
ثم ترمي الكتاب على الأرض ثم ترمي بنفسها على السرير
شاريو للخلف حتّى م . كامل للسرير ... لنرى هدى
ملقاة عليه حيث يكون ظهرها لأعلا ... وملقاة بعرض
السرير ... هدى تهزّ رأسها معبرة عن عدم راحتها
نفسيًا .. ثم تبدأ في تجوّل نظرها على جزء بالحجرة ...
وأخيرا تنظر أسفل السرير فترى عربة صغيرة لعبة ...
فتمسك العربية بيدها .. وترفعها على السرير وتنهض
من على السرير والكاميرا معها ... وتزيح الكتب الموجودة
على المكتب جانبًا وتضع السيارة اللعبة على المكتب .
وتبدأ في تحريكها شمالاً ويمينًا .. ثم ترفع يدها عنها ..
وتنظر إليها جيّداً ....
شاريو للأمام بطيء حتّى م . ك . ج . للعربة اللعبة ...
سوبـــر

(إشارة)
(صوت موتور سيارة)

م . م . هـــدى
تتبع للأمام لهدى حتّى م . ك . وقد بدت
عليها السعادة وهي تهيم برأسها ويستمرّ
التتبع على هدى حتّى م . ك . ج ....
يستمرّ كادر السيارة مطبوع عليه صورة هدى .
هدى هائمة في سعادة لا مثيل لها لإحساسها
أنها أصبحت تمتلك سيارة ...
هـدى تضحـك

(صورة موتور السيارة)
مــع
(صوت ضحكة هــدى)
مـــع

ثمّ نسمع صوت سارينة (كلاكس) السيارة ... (صوت كلاكس السيارة)

- قطـع -

المشهد الرّابع : (خارجي - نهار) جزء من الشارع :

م . ك . لهدى وهي ترتدي فستاناً جديداً وتقود سيارة حقيقية واضعة يدها على سارينة (كلاكس) السيارة وتضغط ضغطات متقطّعة بحيث تبدو وكأنها تعزف على البيانو .	(صوت كلاكس السيارة مستمرّ)
م . م . لسلـوى .. سلوى تتحرّك .. تتحرّك معها الكاميرا حتّى تصل لسيارة هدى	**سلوى** : إيه ياستّي هدى .. مافيش حد جاب عربية جديدة غيرك ولا إيه !؟ ..
هدى ترد وهي ما تزال داخل السيارة	**هدى** :بذمتك يا سلوى مش شيك ..
	سلوى : شيك وبس .. إن جيتي للحق .. أنا بدأت أغير منك .. إيه يا بنتي دا .. تهوس .
هدى تضحـك	**هدى** : تعالى أوصلـك ..
	سلوى : توصليني .. وسامي !! دا زمانه جاي بالعربية عشان نروح ..
	هدى : يا شيخة اركبي .. جربي قاعدة العربيات الجديدة .. يا للا ، بسرعة ..
تتحرّك سلوى وتفتح الباب وتدخل السيارة ..	**سلوى** : إيه .. إنتي هاتسرعيني كدا ليه ؟ أديني ركبت .. يا بنت الايه .. عربية جنان
سلوى تنظر حولها داخل السيارة في تعجب .. هدى تضحك بشدة	

وتدير الموتور (صوت ضحكة هدى مع صوت موتور السيارة)

ـ قطـــع ـ

المشهد الخامس (داخلي ـ ليل) حجرة هدى الخاصة :

نفس الكادر الذي انتهى به المشهد الثالث

م . ك . لهدى سوبر على م . ك . ج .
للسيارة اللعـــبة.
هدى هائمة سعيدة مازال صوت الموتور
مسموعًا..
هدى تضحك لشدة فرحتها بإحساسها
أنها تمتلك سيارة
وفجأة تختفي السيارة من الكادر
وتبقى هدى وحدها .. تقطع ضحكاتها
لفزعها لاختفاء السيارة وصوت الموتور والكلاكس..

صوت موتور السيارة مع
صوت ضحكة هدى مع
صوت الكلاكس ..
(يختفي صوت الموتور والكلاكس)

Zoom. out سريع حتى م ـ[1] لهدى وقد عاد الحزن
إليها وهي تنظر على المكتب وقد
بدت السيارة لعبة صغيرة للغاية وليست سيارة حقيقية ..
يستمر الكادر قليلاً .. تضرب السيارة بيدها فتقع
على الأرض . ثم ترمي هدى بنفسها على السرير
مرّة أخرى في يأس شديد ...
ثـــمّ ...

ـ قطـــع ـ [1]

إن هذه الفتاة (هدى) فتاة متمردة على المجتمع ، وعلى القيم ، وعلى الأهل ، وعلى الدراسة ، وعلى كل شيء في الوجود ، إنها تتمنى أن تصبح مثل صديقتها

---

(1) من نص سهرة (صفحات من مذكرات سجينة) منقول بالحرف الواحد، من ص9ـ12 .

الغنية (سلوى) الفتاة المدللة ، الأرستقراطية ، التي إذا زعلت مع عمها قدم لها سيارة آخر موديل ليصالحها بها . أما (هدى) فهي من عائلة فقيرة للغاية ، لا تملك سوى فستان واحد أقدم من عمر تلميذ في بداية المرحلة الإبتدائية .

والتمثيلية تدور أحداثها كلها بعملية استرجاع للماضي بعد أن تدخل (هدى) السجن لانحرافها وتورطها مع إحدى العصابات .

وفي المشهد الثالث حاول المؤلف أن يعبر عن الحالة النفسية التي تعاني منها (هدى) ، وكذلك يصور آمالها في أن تمتلك سيارة مثل سلوى صديقة الدراسة ، فتصبح السيارة اللعبة سيارة حقيقية في خيال هدى ، وسرعان ما تجد نفسها داخل هذه السيارة تصطحب معها (سلوى) ، وعندما تصل (هدى) إلى قمة السعادة داخل السيارة ، سرعان ما تتبدد هذه الأحلام والأوهام ، وتعود السيارة لعبة كما كانت ، فتنهار (هدى) على سريرها في نهاية المشهد الخامس ، تماماً كما كانت في بداية المشهد الثالث .

وهكذا نجد المؤلف قد عالج المشهدين الثالث والخامس بالصورة فقط ، بالإضافة إلى الإستعانة ببعض المؤثرات الصوتية التي تخدم الصورة . أما في المشهد الرابع فلجأ إلى تأكيد الصورة بالحوار بين (هدى وسلوى) من أجل تأكيد أحلام (هدى) ، تلك الأحلام التي تعيشها (هدى) في هذه اللحظات وكأنها الحقيقة الواقعية ، لأن تبادل الحوار بين شخص وآخر شيء ملموس (واقع) . ولهذا لجأ المؤلف إلى الحوار في المشهد الرابع . وعندما عاد للصورة فقط في المشهد الخامس كان من أجل التأكيد على أنها ستدرك بنفسها أن كل ما مضى كان وهماً أو سراباً . وأنها وحيدة .

وبالطبع هذا الفصل ، والمكون من ثلاثة مشاهد ، إذا سمعه المتفرج دون أن ينظر إلى الصورة لن يفهم أي شيء ، حيث إن التليفزيون صورة قبل أن يكون صوتاً ، فلا بد أن يراعي المؤلف ذلك من أجل ربط المتلقي بشاشة التليفزيون .

ملحــق رقم (1)

« القامــــوس السينمائي »

في كل مهنة طائفة من التعابير والاصطلاحات التي لا يدرك مفهومها إلا أبناء المهـنـة أنـفسـهـم ، وفي السينما عشرات من التعابير والاصطلاحات ذات أصول مـتـعـددة ، بـعضـها فرنسي وبعضها أنجليزي ، وبعضها مشتق من أصول فرنسية وأنجليزية ، وبعضها تم تعريبه .

وقد رأيت أن أورد أهم هذه التعابير أو المصطلحات .

* كادر أو إطار: Frame

صورة واحدة فقط من سلسلة الصور المطبوعة على طول الفيلم .

* لقطة أو منظر : Shot

مشهد أو جملة فيلمية أو قطعة كاملة من الفيلم صورتها آلة التصوير من وضع معين دون أن تـتوقف آلة التصوير ودون أن يتخلل هذه اللقطة قطع أو تدرج أو تشابك مثلاً .

* لقطة كبيرة جدًا : Big Close - up

ل . ك . ج أو م . ك . ج

وهي لقطة تقترب فيها آلة التصوير من الجزء المراد تصويره أكثر مما يلزم في اللقطة الكبيرة. وبالنسبة لجسم الإنسان فهي لقطة لجزء من الوجه. فقط أو لليد فقط...الخ.

* لقطة كبيرة أو منظر كبير : Close - up

ل . ك أو م .ك

وهي تصور عن طريق إقتراب آلة التصوير من الجزء المراد تصويره جداً ، بحيث تظهر التفاصيل جيدًا . أما بالنسبة للأشخاص فتظهر صورة الوجه فقط ، أو اليدين أو الرجلين فقط وهكذا .

* لقطة كبيرة متوسطة أو منظر كبير متوسط — Medium Close shot

ل . ك . م أو م . ك . م

وهو منظر يكون فيه حجم الموضوع بين المنظر الكبير والمنظر المتوسط . وبالنسبة لجسم الإنسان من الرأس إلى الركبة .

* منظر متوسط أو لقطة متوسطة : — Medium shot

م . م أو ل . م

وهي تصور بحيث تكون آلة التصوير مقتربة من الموضوع بمسافة أقرب من اللقطة العامة ولكنها أبعد من اللقطة الكبيرة . وتظهر الأشياء بوضوح في هذه اللقطة. كما يمكن التعرف على الأشخاص بسهولة. وبالنسبة لجسم الإنسان فهي تظهر من الوسط إلى أعلى.

* منظر عام متوسط أو (لقطة عامة متوسطة) : — Medium Long shot

م . ع . م أو ل . ع . م

وهو منظر يكون فيه حجم الموضوع بين المنظر المتوسط والمنظر العام .

* منظر عام او لقطة عامة : — Long shot

م . ع أو ل . ع .

وهو منظر يؤخذ من مسافة بعيدة جداً عن الموضوع المراد تصويره ، بحيث تظهر بعض التفاصيل ، ولكن ليس من السهل أن تتحقق من الأشخاص جيدًا .
أما بالنسبة لجسم الإنسان فهي تظهر الجسم كله ولكن أقل من ارتفاع الكادر .

* منظر كامل أو لقطة كاملة : — Full shot

وهي اللقطة التي يبدو فيها الشخص أو الشيء المصور بكامل طوله بالكادر داخل إطار الصورة المصورة ، أو منظر حجرة بالكامل .

* تدرج في الظهور أو ظهور تدريجي : — Fade - in

ظ/ ت

وهو بالنسبة للصورة فيبدأ المنظر مظلم تماماً ثم يضاء تدريجياً حتّى يتضح في النهاية.أما بالنسبة للصوت فهو رفع الصوت تدريجياً من الدرجة الخافتة الغير مسموعة إلى الدرجة المطلوبة .

* اختفاء تدريجي أ/ت : Fade - out

وهي عكس الظهور التدريجي تمامًا .

* منظر استعراضي (بان) Pan

وهي حركة أفقية للكاميرا على محورها الرأسي أثناء تصويرها للمنظر.

* بان سريع : Whip-over

وهي الحركة الأفقية للكاميرا على محورها الرأسي أثناء التصوير ولكنها حركة سريعة من أجل تأثير درامي خاص.

* بان سريع جدًا : Pan blur

وهي الحركة الأفقية للكاميرا على محورها الرأسي اثناء التصوير ولكنها سريعة جدًا بحيث يختلط المنظر فلا يمكن تمييزه.

* بان يمين : Pan Right

وهي حركة الكاميرا الأفقية على محورها الرأسي ناحية اليمين.

* بان شمال : Pan Left

وهي عكس (بان يمين) .

* اللقطة التوضيحية : Establishing shot

أو المنظر التوضيحي

وهي غالباً ما تكون لقطة عامة تستخدم قرب بداية مشهد لتوضيح العلاقة الداخلية بين التفاصيل التّي سنراها بعد ذلك في اللقطات المتنوعة الأخرى ذات الأحجام المختلفة .

* منظر بعيد أو لقطة بعيدة : Distance View

وهو منظر يصور من مسافة بعيدة جدًا أبعد من مسافة المنظر العام بحيث لا يتبين المشاهد أية تفاصيل .

* منظر زاوية مرتفعة : High Angle shot

وهو منظر يؤخذ من مستوى أعلَى من مستوى الموضوع المراد تصويره .

* منظر زاوية منخفضة : Low Angle shot

وهو منظر يؤخذ من مستوى أقل من مستوى الموضوع المراد تصويره

* منظر دخيل أو لقطة دخيلة : Insert

منظر أو لقطة تظهر عنوانًا في جريدة أو بعض السطور في كتاب أو مفكرة أو علامة شارع مثلاً.

* لقطة اعتراضيـــة : Cut - away & Cut - in

جملة فيلمية تحول انتباه المشاهد عن الحدث الرئيسي مثل منظر يظهر رد فعل طفلة في حجرتها للشجار الذي يدور بين والديها مثلا .

* لقطة خداعية : Cheat shot

ويستبعد فيها جزء من المنظر أو الحركة أثناء التصوير من أجل إيهام المتفرج بأن الجزء الباقي المسجل مغايرًا للواقع مثل عملية انتحار رجل من فوق عمارة مثلا ، ففي اللقطة التي سيسقط فيها الرجل توضع شبكة أسفل المكان بمتر أو مترين ليسقط عليها ، ولكن هذه الشبكة أثناء التصوير يتم استبعادها للإيحاء بأن الرجل قد سقط مسافة كبيرة .

* الكاميرا كرين : Camera crane

كاميرا موضوعة على حامل كبير متحرك وتصعد لأعلَى وتهبط لأسفل من أجل إحداث تأثيرات درامية معينة.

* لقطة بالحامل الكبير أو بالكاميرا كرين : Crane shot

وهي التي يتم تصويرها بالكاميرا الموضوعة فوق الحامل الكبير المتحرك لأعلى ولأسفل والمعد خصيصًا لهذا الغرض .

* عربة : Dolly

عربة تحمل الكاميرا والمصور وتتحرك بهما ، ولكن ليس لأعلى أو لأسفل .

* لقطة متحركة : Dolly shot

وهي التي يتم تصويرها من خلال الكاميرا المتحركة فوق العربة الخاصة بذلك .

* لقطة تتبع (شاريو) : Tracking shot

وتتحرك الكاميرا اثناءها علي ترولي خاص بذلك لتتبع الفنانين أو لإظهار تفاصيل معينة ... إلخ . ويمكن أن يتم التحرك إلى الأمام أو الخلف .

* عربة صغيرة : Trolley

عربة صغيرة ذات عجل تستخدم لتحريك الكاميرا أثناء التصوير في لقطات التتبع .

* لقطة متحركة : Tracking shot

لقطة مصورة بآلة التصوير السينمائي أثناء الحركة على عربة ترولي أو عربة نقل .

* حركة رأسية (تلت) : Tilt

حركة عمودية (رأسية) للكاميرا على حامل ثلاثي مثبت أثناء التصوير ، ويسمى هذا المنظر بالبان العمودي .

* تلت لأعلى : Tilt Up

تحريك الكاميرا على حامل ثلاثي مثبت أثناء التصوير لأعلا . Pan up

* تلت لأسفل : Tilt Down & pan Down

تحريك الكاميرا على حامل ثلاثي مثبت (على محورهـا الرأس) أثناء التصوير لأسفل .

* لقطة عكسية : Reverse shot

شخصان ينظر كل منهما للآخر ، وتؤخذ اللقطة العكسية لظهر الشخص الأول وهو ينظر لوجه الثاني أو العكس .

* المنتج : (ج) : Producteur

وهو الرجل الذي يمول الفيلم. وقد يكون شخصًا واحدًا ، أو شركة ، وفي بعض الأحيان يطلق هذا المصطلح أيضًا على مدير الانتاج .

* المخرج : (ج) Director

* المخرج : (ف) Metteur en scène

وهو الفني المسئول الأول عن الفيلم ، وعلى عاتقه تقع مسئولية جميع العاملين في الفيلم من فنانين وفنيين ، وعلى الجميع أن يخضعوا لأوامره .

* مدير الإنتاج : (ف) Directeur

وهو المشرف على الشئون المالية للفيلم ، ويتولى وضع الميزانية بالتعاون مع المخرج والفنيين المختصين ، ومسئوليته تنحصر في مراقبة مصروفات الفيلم وتنفيذ الميزانية دون زيادة ، مع تحقيق أكبر وفر ممكن في المصروفات .

* مساعد المخرج : Assistant director

ومهمته الاهتمام بالقضايا الثانوية التي لا يتسع لها وقت المخرج ، كتوزيع نسخ الحوار على الممثلين ، وتحفيظهم أدوارهم ، والاستماع اليهم أثناء التدريبات أو البروفات ، وضبط مواعيد العمل ، وتأمين لوازم الفيلم ، ولإبداء الآراء عند اللزوم . وقد يستعين المخرج بأكثر من مساعد حسب حاجته .

ومهنة مساعد المخرج تمهيد طبيعي لأن يصبح صاحبها مخرجًا بعد ذلك ، أي عندما يتقن أسرار عمله وأصوله وخفاياه .

* الصفارة : Whistle

وهي صفارة عادية كما نعرفها ، يستخدمها المخرج في لفت انتباه العاملين بالفيلم إلى وجوب الصمت أو الكف عن العمل .

* الميجافون : (ج) Migaphone

وهي آلة مخروطية الشكل يتسع أحد طرفيها ، ويضيق الطرف الآخر ، ليضع عليه المخرج فمه ويلقي تعليماته اللازمة في حالة بعده عن أماكن وجود الفنانين أو الفنيين ، وقد يقوم مساعد المخرج بهذه المهمة ، ويقتصر استعمال هذه الآلة في الأماكن الواسعة كالجبال والأماكن الخلوية التي تتحرك فيها مجاميع كثيرة .

* المؤلف : (ج) Writer

وهو واضع القصة الأساسية للفيلم قبل أن يتم عمل السيناريو والحوار لها .

* حقوق التأليف : Copyright

وهو القانون الذي يحمي حقوق المؤلفين والفنانين ووا ضعي الموسيقَى ضد الذين يستخدمون إنتاجهم دون دفع حق الأداء العلني .

* سيناريو معد للتصوير : Shooting script

وهو السيناريو النهائي للفيلم كما يصور بالضبط .

* السيناريو : (ج) : Script
(ف) Scénario

مشروع الفيلم على الورق ، أي خطة للعمل ، يتم بفضلها توقيت اللقطات وتصويرها ، وعمل المناظر والحوار ، والموسيقَى ، وهي مستمدة من قصة المؤلف ويطلق عليها الهيكل العام للفيلم .

* كاتب السيناريو : (ج) Script - Writer
أو السيناريست : (ف) Scénariste

وهو الرجل (أو المرأة) الذي يتولى تجزئة القصة إلى لقطات ومشاهد وترقيمها وترتيب تسلسلها .

* المصور : Cameraman

وهو المصور السينمائي المكلف بإدارة آلة التصوير والتقاط مناظر الفيلم .

* مساعد المصور : Assistant Cameraman

الشخص الذي يساعدالمصور على أداء مهمته . بتصوير اللقطات السهلة ، وملء آلة التصوير بالفيلم واستخراج أفلام اللقطات التي قد تم تصويرها .

* مدير التصوير : Le Directeur de prises de Vues

مصور ممتاز له خبرة كبيرة في هذا المجال ، يتولى الإشراف على عمل المصور ومساعده ، ويختار زوايا التصوير ، وكيفية الإضاءة ، وقد يكون المصور مديرًا

للتصوير في نفس الوقت .

* الكاميرا : Camera

وهي آلة التصوير نفسها والتي يتم وضع الفيلم بداخلها لتلتقط المشاهد .

* التصوير : Shooting

تصوير منظر .

* المرة الواحدة للقطة : Take

وهي المرة الواحدة من عدد مرات تصوير اللقطة أو تسجيلها .

* إعادة : Re - take

إعادة تصوير لقطة

* المونتير . Monteur

الأخصائي الذي يقوم بعملية المونتاج .

* المونتاج Montage

عملية تنسيق وتوليف اللقطات المختارة الصالحة للعرض ، بحيث تبدو في الصورة النهائية التي ستظهر بها على الشاشة ، ويدخل في ذلك إعداد كيفية الانتقال من مشهد إلى مشهد ، ومطابقة الصوت على الصورة .

ومشهد المونتاج يعني مشهد تعبيري سريع لعدة لقطات منفصلة ، تتصل بعضها ببعض بطريقة « المزج » أو « المسح » أو « طبع اللقطات فوق بعضها » . وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو تغيير المكان أو أي تغيير آخر ، أو للتعبير عن جو نفسي أو حالة نفسية معينة .

* الماكياج : Make-up

Maquillage

عملية إعداد الممثلين من حيث مظهرهم ، وإضافة التغييرات المطلوبة في هيئتهم .

* الماكيير . Maquilleur

وهو المتخصص الذي يقوم بعملية الماكياج .

* مهندس الصوت : L'ingenieur du son

وهو المهندس الأخصائي الذي يتولى تسجيل الصوت في الاستوديو الخاص بذلك .

* الريجيسير : Régisseur

وهو متعهد لتقديم الممثلين الثانويين للمخرج بعد أن يتعاقد معهم ويختارهم من خلال تعليمات المخرج عن الأشخاص اللازمين للفيلم ، ونوع الأدوار التي سيقومون بها .

* مهندس الديكور (المناظر) : Décorateur

وهو الأخصائي المسئول عن رسم وإعداد ومراقبة تنفيذ الديكورات والمناظر المطلوبة للفيلم .

* الديكور أو المناظر : Décor set

مناظر تبنى خاصة لتصوير مشهد في الفيلم . وهي مناظر مجسمة .

* الماكيت : Maquette

وهو نموذج مصغر للديكور مرسوم على الورق أو مصنوع من الجبس حسب الشكل النهائي الذي سيظهر فيه المنظر المطلوب ، ويمكن للمخرج أن يطلب التعديلات التي يراها ، إلى أن يرى أن ما أمامه هو المطلوب ، فيتم تنفيذ المنظر بعد ذلك بحجمه الحقيقي وليس المصغر ، وقد يستعمل الماكيت نفسه في التصوير في لقطات مكبرة ليبدو المنظر للمشاهد وكأنه ذو حجم كبير ، ولكن هذه الحالة غير مرغوب فيها .

* مستغل : Exhibitor

وهو صاحب دار العرض التي تعرض الأفلام . (السينما)

* الاستوديو : Studio

المكان الذي يجمع ويضم جميع فروع العمل السينمائي ويحمل إسمًا يميزه عن غيره كاستوديو الأهرام ، مصر ، ناصيبيان ، النيل (نحاس سابقًا) ، جلال ...إلخ .

* البلاتوه : Plateau

وهو الجزء الذي يتم التصوير فيه داخل الاستوديو .

* المناظر الداخلية (داخلي): Interior

هي المناظر التي تصور داخل الاستوديو .

* المناظر الخارجية : Exterior

هي المناظر التي تصور خارج الاستوديو .

* مقدمة الفيلم : Trailer

وهو عبارة عن فيلم صغير مكون من أجزاء من الفيلم الأصلي ويتم عرضه في دور السينما أو التليفزيون للإعلان عن الفيلم الأصلي .

* مزج أو تشابك : Dissolve Mix

1 ـ مزج بصري : اختفاء منظر تدريجيًا في نفس وقت ظهور منظر آخر تدريجيًا .

2 ـ مزج صوتي : الجمع بين أصوات عدة شرائط صوتية بقصد إعادة تسجيلها على شريط صوتي واحد .

* المختص بالمزج : Mixer

1ـ الفني المسئول عن مزج شرائط الصوت بقصد إعادة تسجيلها مرة أخرى .

2 ـ الجهاز الذي بواسطته يتمّ مزج شرائط الصوت .

* المسح : Wipe

الإنتقال من منظر إلى منظر آخر بواسطة خط يمر عبر الشاشة يمسح المنظر الأول ويحل محله المنظر الثاني .

* القطع : Cut

نقل مباشر من جملة فيلمية إلى جملة فيلمية تالية .

* الكلاكيت أو (المصفقة): Clapper

وهي عبارة عن قطعتين من الخشب متصلتين بمفصلة من أحد الأطراف ، يطرق الجزء العلوي منهما الجزء السفلي أمام آلة التصوير في بداية تصوير كل لقطة ، وذلك لتسهيل مطابقة الصوت والصورة معًا أثناء تركيب الفيلم ، ولها عامل معين مسئول عن استخدامها . وهي ملتصقة بلوحة الأرقام دائماً . وبعد الطرق تبد والطرقة على شريط الصوت على شكل ذبذبات واضحة (وتضبط هذه مع أول صورة تبين تقابل جزئي اللوحة) .

* لوحة الأرقام : Namber Board

وهي لوحة يتم عليها كتابة اسم الفيلم ورقم اللقطة . من أجل تسهيل تمييز اللقطات على مركب الفيلم . وتوضع هذه اللوحة أمام آلة التصوير في بداية كل لقطة . (هذه اللوحة تكون أسفل المصفقة أو« الكلاكيت ») .

* فتى لوحة الأرقام : Clapper - boy

ويكون في العادة من صغار العاملين . ومسئول عن استخدام المصفقة ولوحة الأرقام .

* الفيلم الخام : Celluloid

هو الفيلم المصنوع من مادة « السيلولويد » قبل تصويره . ويستعمل في تصوير الأفلام وهو مقاسات عديدة منها 8م ، 16م ، 35م ، 70م

* فيلم الصوت : Sound track

وهو الفيلم الذي يتم عليه تسجيل الصوت أثناء التصوير وقبل تسجيله نهائيًا على النسخة الأولى من الفيلم أو النسخة الأم .

* النيجاتيف : Negative

النسخة السالبة من الفيلم عند تصويرها .

* البوزتيف : Positive

النسخة الموجبة من الفيلم بعد أن يتم تحميض النسخة السالبة ، وتطبع هذه النسخة منها .

* النسخة الأم : Standarde

وهو مصطلح يطلق على النسخة النهائية الأولى من الفيلم ، أي بعد تركيب فيلمي

الصوت والصورة عليها وطبعها معا ، ومن هذه النسخة يتم طبع أي عدد من النسخ لإعدادها للعرض .

* معمل التحميض والطبع: Developing & printing Laboratory

المكان الذي يتم فيه عملية التحميض والطبع ، وتنطبق عليه نفس شروط الغرفة السوداء المعروفة لدينا جميعًا في ستوديو التصوير الفوتوغرافي .

* التحميض والطبع : Developing & printing

وهي عملية تحميض وتظهير الفيلم الخام الذي تم تصويره على النسخة السالبة ، ثم طبعه على النسخة الموجبة .

* الإضاءة : Lighting

عملية إضاءة البلاتو حسب مقتضيات المشهد وحسب التأثير الدرامي المطلوب ، وتتم عن طريق أنوار كاشفة ذات أرقام تختلف في قوتها وضعفها . ويتم تشغيلها أو اطفاءها حسب تعليمات المخرج والمصور .

* الموزع : Distributeur

وهو الشخص ـــ أو الشركة ـــ الذي يتولى توزيع الفيلم والاتفاق مع دور العرض من جهة والمنتجين أنفسهم من جهة أخرى بشراء الفيلم من المنتج لمدة محدودة أو غير محدودة لعرضه في دار العرض ومقابل مهمته هذه يحصل على عمولة من الطرفين .

* الاوبراتور : Operateur

العامل الذي يقوم بتشغيل آلة العرض في دار العرض .

* البوبين : Bobine

البكرة التي تضم الأشرطة الخاصة بالفيلم .

* الأفيش : Affiche

عبارة عن إعلان يصنع للدّعاية عن الفيلم ويوضع في أماكن مختلفة بهدف أن يراه الناس فيتوافدون على دار العرض لمشاهدة الفيلم.

* البطل : Hero

الشخص الرئيسي الذي تدور حوله أحداث الفيلم من الجنس الخشن .

* البطلة : - Heroine

الشخص الرئيسي الذي تدور حوله أحداث الفيلم من الجنس الناعم وتشترك مع البطل .

* ممثلو الصف الثاني : Supporting actors

الأشخاص الذين يلون البطل والبطلة في الأهمية بالنسبة لسير حوادث الفيلم .

* الممثلون الثانويون والكومبارس : Extras

الأشخاص الذين يمثلون الأدوار الثانوية - الغير أساسية - التي يحتاجها الفيلم ، كالباعة والمارة ، والجنود ، ورواد المقاهي ، والعمال و ... إلخ .

* موقع : Location

موقع معين خارج الاستوديو يختاره المخرج ليصور فيه منظرًا من الفيلم .

* مشهد : Sequence

مناظر متتابعة خاصة بمرحلة معينة في تطور القصة تمثل مشهدًا واحدًا.

* مازج الصوت : Sound Mixer

الأخصائي الذي يقوم بتشغيل جهاز التسجيل أثناء عملية الدوبلاج .

* مزج موسيقى : Musical Mix

وهو عملية الوصل المسلسلة لمنظرين لها مجريان موسيقيان مختلفان ، بحيث تمزج نهاية أحدهما ببداية الآخر أثناء التسجيل .

* مولف موسيقى : Music Cutter

رجل أخصائي مهمته قطع المجاري الموسيقية وتوليفها ومطابقتها مع المناظر في الفيلم .

* مجري ضوئي : Optical track

نوع من المجاري الصوتية يتم تسجيل الذبذبات الضوئية عليه فوتوغرافياً.

* مجرى مغناطيس : Magnetic track

نوع من المجرى الصوتي يتم عليه تسجيل الصوت على أنه ذبذبات مغناطيسية . وهذا المجرى يمكن أن يوضع كطبقة على الفيلم أو على شريط بلاستيك .

* موسيقى تصويرية : Background Music

وهي موسيقى الفيلم التي تصاحب المنظر وتعطينا طابعه وإيقاعه ، وتزيد تأثير حوادث الفيلم على المتفرجين .

* موسيقى تعبيرية : Descriptive Music

وهي تلك الموسيقى التي تتلاءم وتتناسب مع حركة الفيلم بتوقيت دقيق للغاية .

* موسيقى انتقالية : Building Music

وهي الموسيقى التي تستخدم لتهيئة الإنتقال من منظر إلى منظر آخر .

* العرض الخلفي : Back - projection

أثناء قيام الممثلين بالتمثيل داخل الأستوديو يكون خلفهم شاشة يتمّ عرض منظر معين عليها من الخلف بواسطة جهاز عرض . حتّى إذا تم تصوير الممثلين من الأمام يبدون وكأنهم أمام هذا المنظر المعروض .

* الدوبلاج : Doublage
Dubbing

وهي عملية تسجيل الصوت بعد أن يتم عمل الفيلم ، بحيث يمكن تقريبا مطابقة الصوت مع الصورة .

* تطابق : synchronization

وهي عملية حفظ تطابق الأصوات مع الصورة الخاصة بها طوال الفيلم .

* تطابق الصوت مع الصورة بعد التصوير : Post - Synchronization

تسجيل الصوت وإضافته إلى الصورة بعد الانتهاء من تصويرهما .

* إذاعة التسجيل : Play - Back

إذاعة الشريط أثناء التصوير داخل الاستوديو ، حتّى يتسنّى مطابقة

الحركة ، أو صوت إضافي ، أو الاثنين معًا ، مع ذلك الصوت الذي تم تسجيله من قبل .

* يطـابق : Sync. Synchronise Synchronization

وهـو عـملية وضع شريط الصوت أثناء التركيب في مكانه بالضبط بالنسبة لشريط الصورة ، من أجل حفظ تطابق الأصوات مع الصورة الخاصة بها طوال الفيلم بالنسبة للمشاهد .

* جهاز التطابق : Synchroniser

وهو جهاز يسهل العمليات الآلية للتطابق بين شريطي الصوت والصورة .

* التصوير الحر : Wild shooting

تصوير لقطات في فيلم ناطق دون التقيد بتسجيل الصوت مع الصورة .

* تسجيل حر : Wild Recording

وهي عملية تسجيل الصوت مستقلاً تمام الاستقلال عن الصورة دون أي محاولة للتوقيت .

* مافيولا (موفيولا) : Moviola

إسم للجهاز الذي يجلس عليه أخصائي المونتاج مع المخرج لاختيار لقطات الفيلم وعمل المونتاج اللازم حسب السيناريو ورؤية المخرج مع أخصائي المونتاج .

* تسلسل : Continuity

عملية إيجاد التناسق بين مشهد في الفيلم ومشهد آخر .

* تعليق : Commentary

وهو عبارة عن وصف ينطقه الراوي ويصاحب الفيلم .

* جهاز الطبع البصري : Optical printer

وهو جهاز بواسطته يمكن أخذ صورة من فيلم على فيلم آخر .

* لوحة الكثافة المتدرجة : Density - wedge

وهي عبارة عن شريط من مادة شفافة تتدرج كثافته من طرف إلى طرف آخر بحيث تكون في طرف كثيفة جدًا ، ومن الطرف الآخر عكس ذلك تمامًا . فإذا تحرك

هذا الشريط أمام العدسة فإنه يزيد أو ينقص من كمية الضوء الذي يصل إلى الفيلم ، ويستخدم هذا الشريط لإحداث التدرج في الظهور أو الاختفاء .

* وحدة الفيلم : Unit

الفنيون والفنانون المشتركون في الفيلم .

* إكسسوار: Propepties, props

Accessoire

تكملات المناظر التي يحتاج إليها منظر في الفيلم مثل البنادق والأزهار وولاعات السجائر وما إلى ذلك .

* جهاز رؤية الصورة المتحركة : Animated Viewer

وهو عبارة عن جهاز يمكن تركيب الفيلم عليه بسهولة وفحصه إما متحركًا أو صورة صورة .

* تشذيب : Trimming

وهي عملية الاستغناء عن بعض الصور في المنظر لكي يبدو المنظر أكثر قصرًا ، ولا يتم ذلك إلا إذا كانت عملية التشذيب هذه لا تضر بالبناء العام للفيلم .

* حاجب : Mask

وهو عبارة عن حاجب يتم وضعه أمام عدسة آلة التصوير من أجل أن يحجب جزءًا من مجال رؤيتها ويتم التصوير من خلال الجزء الباقي .

* زاوية التصوير : Camera Angle

وهي الزاوية التي يتم اختيارها للتصوير ، أي التي تأخذها عدسة الكاميرا على المنظر .

* الترقيم : Punctuation

وهي الحِيَل التي تشابه علامات الترقيم المعروفة في الكتابة حين تنتهي الجملة أو الفقرة أو الفصل ، وهي على الشاشة تتكون من : القطع والتشابك والسوبر

والتدرج ... إلخ، وتلك العلامات يحددها كاتب السيناريو من خلال رؤيته للمشهد .

* السرعة : Tempo

وهي السرعة التي تسير عليها حوادث القصة وليست سرعة آلة التصوير .

* رسم الشخصيات : characterisation

فن رسم الشخصيات بالنسبة لكاتب السيناريو .

* الموضوع : Theme

روح القصة ، أو التيمة الأساسية فيها .

* زمن العرض : Screen time

الزمن الذي يستغرقه منظر عند عرضه على الشاشة ، هو زمن العرض لهذا المنظر .

* عنوان : Caption

وهو إيضاح ، أو تعليق ، أو تفسير قصير ، أو قطعة من الحوار تكتب وتصور وتلصق بالفيلم .

* مولف : Editor

الفني الذي يجمع أجزاء الفيلم الكاملة من جمله العديدة التي يتم تصويرها .

* علامة البدء : Start - Mark

وهي العلامة التي توضع على مقدمة الفيلم وتقاس منها بداية الفيلم لتصنيف قائمة اللقطات ، وهذا الاصطلاح أيضًا يشير إلى العلامة القياسية لمقدمة نسخة العرض النهائية .

* إشارة التغيير : Change - over Cue

وهي عبارة عن بقعة صغيرة أو أي إشارة توضع في أعلا الطرف الأيمن لبعض

لقطات الفيلم قبل نهاية البكرة ، لكي ترشد عامل آلة العرض بأن موعد تغيير البكرة قد حان .

* التغييـر : Change - over

عملية الانتقال من بكرة موجودة على أحد أجهزة العرض إلى بكرة تالية على جهاز عرض آخر ، من أجل استمرار عملية عرض الفيلم ، وذلك عندما يكون الفيلم مُكون من أكثر من بكرة .

* الحركـة السريعة : Accelerated Motion

وهي عكس الحركة البطيئة ، وفيها يتم عرض اللقطة أو المشهد بسرعة أكبر من السرعة الحقيقية ، فتبدو الشخصيات وكأنها تتحرك بصورة تثير الضحك جداً .

* الحركـة البطيئة: Slow Motion

وهي عكس الحركة السريعة ، وفيها يتم عرض اللقطة بسرعة أبطأ من السرعة الحقيقية ، فتبدو الشخصيات و كأنها تطير في الهواء أثناء سيرها مثلا .

* طبع لقطتين فوق بعضها : Super - impose

عبارة عن طبع لقطة فوق لقطة أخرى على نفس طول الفيلم ـ في اللقطة ـ بحيث يمكن عند عرض الفيلم رؤية اللقطتين من خلال بعضها البعض .

* شريـط الصـوت : Sound Track

يـوجـد على طـول أحـد جـانبي شريط الفيلم الناطق ، وهو عبارة عن مجرى ضـيـق ، ويتم تسجيل الصوت على هذا الجزء في شكل تأثرات ضوئية تختلف في درجة توصيلها للضـوء .

* شريط المؤثـرات : Effects Track

شريط صوتي ، يكون مسجلاً عليه المؤثرات الصوتية المختلفة التي ستستخدم في الفيلم ، عدا الحوار والموسيقَى .

* طول الفيلم بالأقدام : Footage

وهو طول شريط الفيلم نفسه بالأقدام .

* لقطة من المكتبة السينمائية : Library Shot
Stock - Shot

وهي لقطة تستخدم في الفيلم دون أن يتم تصويرها خصيصًا من أجل الفيلم ، وهذه اللقطة تؤخذ من المكتبة السينمائية والتي عادة تضم لقطات يحتمل أن يستخدمها المخرجون في أفلامهم في المستقبل .

* السـرد : Narratage
Narration

وهي غالبًا ما تكون في الفيلم الروائي ، حيث تقوم إحدى الشخصيات بسرد القصة .

* يجمـع : Assemble

وهي عملية تركيب الفيلم ، عن طريق تجميع اللقطات اللازمة ووصلها بالترتيب السليم ليتم الحصول على ما يسمى بالتركيب الإبتدائي للفيلم .

* التركيب الإبتدائي للفيلم : Rough Cut

عـمـلـية التجميع الإبتدائي للفيلم كما يعده المركب عن طريق تجميع اللقطات اللازمة حسب الترتيب المعد في السيناريو ، مع ترك التفاصيل الدقيقة الأخرى الخاصة بالتوقيت والتركيب إلى مرحلة أخرى .

* لصق أو لحام : Splice

وهي عـملية لحام أو لصق وصلتين في شريط الفيلم ، وهي (إسم) نسبة إلى اللحام نفسه ، و (فعل) أي يلحم الفيلم .

* مـادة اللصـق : Cement

وهـي مـادة تسـتخدم في لحام أو لصق أجزاء الفيلم السينمائي وهي من محلول السليولوز .

* غطاء اللحام : Bloop

وهي عبارة عن رقعة صغيرة معتمة توضع فوق اللحام في شريط الصوت الموجب لمنع أي صوت عارض قد يسببه هذا اللحام .

* المؤثرات الخاصة : Special Effect

وهي أي تأثيرات تستجد على الفيلم بعد تصويره في القسم الخاص بالمؤثرات الخاصة مثل : صور الأشباح مثلاً أو عمليات المونتاج الفنية الخاصة بالحيل مثلاً .

* التسجيل المباشر للصوت : Direct sound recording

وهي عملية تسجيل الحوار كما ينطقه الممثلون أثناء تصوير المنظر المباشر .

* تعريض مزدوج : Double exposure

ظهور تعريضين على الفيلم مثل عملية إظهار شقيقين في مشهد واحد يقوم بهما ممثل واحد مثلاً .

* حركة متوازية أو حدث متواز: Parallel - action

وهي استمرار التطور في القصة لحركتين في وقت واحد.

* عملية بصرية : Optical

وتتم في قسم البصريات بالمعمل وتتطلب استخدام جهاز طبع بصري لعمل المزج والتدرج والمسح .

* جهاز طبع بصري : Optical printer

جهاز يستخدم لنقل الصور من فيلم لآخر بواسطة عدسة . وهذا الجهاز يستخدم في إعداد نسخ التصغير ، وفي المؤثرات الخاصة ، والحيل السينمائية .

* الرجوع إلى حوادث سابقة : Flashback

وهو المشهد الذي تعود أحداث القصة فيه إلى الماضي أو إلى الوراء ، ويستخدم لتذكير المشاهدين بحادث سابق أو للدلالة على تذكر أحد شخصيات الفيلم لذكريات خاصة به .

* شريط الصوت أو (تتبع): Track

1 ـ (إسم) اختصار لاسم شريط الصوت .
2 ـ (فعل) تتبع أو تحرك آلة التصوير إلى الأمام ، أي تتقدم . أو تتراجع إلى الخلف ، أي تتقهقر .

ملحـق رقـم (2)

القاموس التليفزيونـي

وبعـد أن انتهيت مـن حصر معظم المصطلحات الفنية المستخدمة في الحقل السينمائي ، سأستكمل حصر المصطلحات الموجودة في الحقل التليفزيوني ، وأحب أن أشير إلى أن حجم اللقطات في السينما هو نفس حجم اللقطات في التليفزيون تقريبًا ، وكذلك حركة الكاميرا من الإستعراض (بان) إلى التتبع (تراك) . وسأحاول هنا أن أذكر المصطلحات المستخدمة في التليفزيون ، والتي لم أذكرها من قبل في القاموس السينمائي .

* * * *

* التقاط ــ تركيز ــ تسديد ــ متابعة : Hold

توجيه الكاميرا نحو موضوع معين ، ومتابعة هذا الموضوع إذا تحرك .

* الأزيـاء التمثيليـة : Costumes

الملابس التي تستعمل في التمثيلية .

* إشـــارة : Cue

علامة مميزة يتم الاتفاق عليها بين الفنانين والفنيين وعمال الاستوديو للقيام بعمل معين. وهذه الإشارة قد تكون: حركة ممثل، أو إنارة كشاف إضاءة معين، أو دخول الموسيقَى مع جملة معينة من الحوار ، أو دخول أو خروج شخصية ... إلخ .

* جهاز المراقبة أو الرؤية (المونيتور) : Monitor

هو جهاز تليفزيوني ، ولكن من نوع خاص ، وعادة يكون موجود منه جهاز داخل بلاتوه الاستوديو من أجل أن يراقب الشخص الذي يتم تصويره نَفْسَه ، أو أن يراقب مدير الاستوديو العمل . بالإضافة إلى وجود عدد من هذه الأجهزة في

حجرة المراقبة ويتم توصيل كل كاميرا في الاستوديو بجهاز من هذه الأجهزة ، وعن طريقها يراقب المخرج ما تلتقطه الكاميرات حتّى يتمكن من اختيار الصورة المناسبة لكي يسجلها أو يرسلها على الهواء .

* حجرة المراقبة : Control room

وهي الغرفة التي يجلس فيها المخرج وباقي المختصين عن الصوت والمونتاج ومراقب الكاميرات ، ومن خلالها يدير المخرج العمل في الاستوديو . ومنها يتصل المخرج بالبلاتوه ، والفيديو ، والتيليسين ، والماستر كونترول (الكونترول الرئيسي لكل الاستوديوهات) ، وكذلك الاتصال بباقي الاستوديوهات .

* تيليسين : Telecine

وهو جهاز خاص لعرض الأفلام السينمائية ، أو قِطَع الأفلام السينمائية التي يتم إدماجها في داخل التمثيلية التليفزيونية . وهو موجود في غرفة خاصة به .

* إسطوانة (جرامافون) : Disc

إما اسطوانة تجارية ، أو اسطوانة معدة خصيصًا للعمل .

* حامل الميكروفون : Boom

وهو حامل للميكرفون داخل الاستوديو . وله عامل خاص ليوجه الميكرفون في الإتجاه المطلوب . ويمكن تحريك هذا الحامل بسرعة في جميع الإتجاهات والمستويات ليظل قريبًا من أصوات الممثلين .

* إضافة الأصوات : Dubbing

إضافة الأصوات إلى الفيلم بعد تصويره . أمّا في التليفيزيون فتعنى إضافة المؤثّرات الصوتية والموسيقَى التصويرية خلف أصوات الممثلين أثناء تسجيل التمثيلية التليفيزيونية .

* تسجيل : Record

تسجيل الصّوت على الشريط أو الأسطوانة ، والصورة بوضعها على الفيلم . أمّا

في التليفيزيون ، فيتمّ تسجيل الصوت والصورة معًا عن طريق حجرة الفيديوتيب .

* جهاز التخاطب : Talk - Back

جهاز في غرفة المراقبة ، يستطيع المخرج عن طريقه أن يخاطب كل العاملين في الاستوديو ويوجه إليهم ارشاداته ، وكذلك يخاطب باقي الحجرات المساعدة في مبنَى التليفيزيون ، وكذلك يخاطب الاستوديوهات الأخرى .

* جهاز المونتاج : Switcher

وهو جهاز اختيار الصور ومزجها إليكترونيًا ، أو عمل باقي الخدع الإليكترونية . وهذا هو جهاز المونتاج الإليكتروني .

* قطـــع : Cut

انتقال الصورة من إحدى الكاميرات إلى كاميرا أخرى انتقالاً مفاجئًا .

* قطـــاع : Band

جزء من الأسطوانة مسجل عليه موسيقَى معينة أو مؤثر صوتي معيّن، وأخصّائي تشغيل الجرامافون يقوم بتشغيله في اللحظة التي يحددها له المخرج على نفس الجزء المطلوب .

* قبل العرض (فحص الصورة قبل العرض) : Preview

اصطلاح يقصد به الصورة التي اختارها المخرج في حجرة المراقبة من بين الصور التي تـنقلها الكاميرات الموجودة في الاستوديو ، وعلى المخرج أن يتأكّد من سلامة الصورة على جهاز الفحص هذا ، قبل أن يقرر إرسالها على الهواء أو تسجيلها .

* جهاز الرؤية النهـــائي : Line Monitor

وهو الجهاز الذي تنتقل إليه الصورة مباشرة بعد أن يتأكّد المخرج من سلامتها على جهاز الفحص (قبل العرض) .. ومن هذا الجهاز تنتقل الصورة إلى حجرة المراقبة الـرئيسية لترسلها على الهواء مباشرة ، أو أن تقوم بتوصيلها إلى حجرة الفيديوتيب لتسجيلها .

* لقطة سينمائية من المكتبة : Stock Shots

لقطات سينمائية جاهزة ، يتمّ الإستعانة بها من مكتبة الأفلام ، وتحوي مشاهد من الصعب تنفيذها داخل الأستوديو ، مثل المعارك الحربية ، أو زحمة الشوارع ، أو مناظر طبيعية للنيل أو البرج أو لبعض الآثار ... إلخ .

* قناة لاسلكيـــة : Channel

موجة لاسلكية ذات طول معيّن . ويتمّ استخدامها للإرسال التليفيزيوني .

* مدير الاستوديـــو : Studio Manager

وهو الفنّي المختصّ بتلقّي أوامر المخرج ونقلها إلى الفنانين والفنيين الموجودين في الاستوديو ، سواء كان ذلك أثناء الإذاعة على الهواء مباشرة ، أو أثناء التسجيل .

* مسلســل: Serial

عبارة عن تمثيلية يستغرق عرضها عدة ساعات ، ومقسمة إلى عدة حلقات ، بحيث تفضي كل حلقة فيها إلى الحلقة الأخرى ، إلى أن تصل إلى ذروة التأزم والنهاية .

* سلسلـة : Séries

وهي عكس المسلسلة تمامًا ، فهي خيط يضم مجموعة من الأحداث ، كل منها كامل بذاته وإن انتظمتها فكرة واحدة ، أو شخصية واحدة ، أو مجموعة من الشخصيات ، ولكن كل حلقة فيها مستقلة تمامًا عن الأخرى ، بحيث إن كل حلقة لا تفضي إلى الحلقة التالية لها .

* الجزء المسموع (أوديو): Audio

وهو الجزء أو الجانب المسموع من التمثيلية التليفزيونية ، أو البرنامج التليفزيوني ، وهو بالنسبة لكتاب السيناريو العرب ، دائمًا يكون هو النصف الشمال الطولي لصفحة السيناريو .

* الجزء المرئي (فيديو): Vidéo

وهو الجزء أو الجانب المرئي من التمثيلية التليفزيونية أو البرنامج التليفزيوني ، وهو بالنسبة لكتاب السيناريو العرب ، دائمًا يكون هو النصف اليمين الطولي لصفحة السيناريو .

* تدريب (بروفة) : Rehearsal

Run

تدريب الممثلين والفنيين على أداء أدوارهم تحت إشراف المخرج في المكتب أو صالة البروفات .

* التدريب الجاف : Dry Rehearsal

Dry Run

تدريب الممثلين على أداء أدوارهم في الاستوديو تحت إشراف المخرج ، ولكن بدون الكاميرات ، وبدون الملابس أو الماكياج ... إلخ .

* التدريب الكامل : Run Through

وهو التدريب الذي يؤديه الممثلون ، والفنيون في الاستوديو ، مع الإستعانة بكل نواحي الإخراج ومعداته ، من كاميرات ، وديكور ، وإضاءة ، وملابس ، وماكياج ، واكسسوار ... إلخ .

* تعديل بؤرة العدسة : To Focus

ضبط عدسة الكاميرا من أجل إبراز تفاصيل جديدة في الصورة .

* من خارج الكادر : Off Screen

Out of Shot

Out of View

صوت يتم سماعه دون أن يظهر صاحبه على الشاشة .

* كن مستعدًا : Stand by

اصطلاح يستخدمه المخرج بعد إدخال الفنانين والفنيين داخل الاستوديو

استعداداً لعملية التسجيـل .

* كاشــه : Wopc

يتم تركيب أو وضع كاشه أمام العدسة ، ويتم التصوير من خلال حجم الكاشه المفرغ .

* مفتـاح الكرومـا : Chroma Key

ويتم استـخـدامـه في حـالة طلب المخرج تفريغ أجزاء من الكادر . فيتم دهان الأجزاء المراد تفريغها باللون الأزرق ، وبتشغيل مفتاح الكروما تبدو الصورة في الكادر بدون الأجزاء الزرقاء . فمثلاً يمكن أن يقف الممثل على أرض الاستوديو ، ويتم دهان الأرضية باللون الأزرق ، وكذلك الخلفية ، وعند تشغيل الكروما نجد الممثل وكأنه معلق في الهواء ، وعندئذٍ يمكن ضبط الكادر جيداً مع صورة كاميرا أخرى أو صورة من التيليسين لجزء من فيلم ، لقطار مثلاً ، وبعمل مزج للصورتين يبدو الممثل واقفًا فوق سطح القطار . ويمكن من خلال مفتاح الكروما عمل العديد من الخدع ، وقد كثر استخدام الكروما في المنوعات ، والنشرات الإخبارية ، وكل البرامـج ، وخصوصًـا فوازير رمضان التي قدمها المخرج فهمي عبد الحميد على مدى سنوات عديدة .

* العدسـات الـزووم : Zoom Lens

عدسات مجال الزاوية بها واسع جدًا . ويمكن تغيير البُعد من خلال ذراع بها وبسرعة أيضًا ، مع ضبط العمق البؤري .

* مساحة فوق الرأس: Head - room

المسافة الـتي يتم تركها بين قمم رؤوس الشخصيات في الكادر وحافة الإطار الخارجي العلوي للكادر .

* الخلفيــة : Back ground

الجزء الخلفي من الصورة ، وهو الذي يكون أكثر بعدًا عن الكاميرا .

* المقدمــة : Fore ground

الجزء الأمامي من الصورة، وهو الذي يكون أقرب الى الكاميرا.

* حامل اللوحات الدائري : Roller Caption

لوحة مطبوعة أو مكتوبة، توضع أمام الكاميرا، وتلف في حركة دائرية، ويتم عليها كتابة أسماء المشتركين في العمل التليفزيوني.

* راصد الصورة : View Finder

وهو عبارة عن شاشة تليفزيونية صغيرة فوقها غطاء، وتوجد في الجزء الخلفي للكاميرا في مواجهة المصور. ومن خلالها يراقب المصور الكادرات التي يريد تنفيذها للمخرج، ويظل يضبط المسافة بينه وبين الشخص ـ أو الأشخاص ـ المراد تصويره، ويضبط الزاوية والعمق البؤري، والتكوين العام للصورة، حتّى يرضى عنها المخرج.

* سماعة الرأس: Head phone

وهي سماعة يضعهـا المصور على رأسه ويتم توصيلها بالكاميرا، ومن خلالها يمكن أن يسمع المصور توجيهات المخرج، وكذلك يمكن أن يتكلم المصور من خلالها ويسمعه المخرج في حجرة المراقبة.

* على الهواء: On the Air.

اصطلاح يستخدم في حالة البث على الهواء فعلاً.

* * * *

ثبت المراجع

اولاً : المراجع المترجمة :

1 ـ أتيين دريوتون (المسرح المصري القديم) ترجمة : د . ثروت عكاشة ، الناشر : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة سنة 1967م .

2 ـ أرثر سوينسن (التأليف للتليفزيون) ترجمة : إسماعيل رسلان ، الناشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، سنة 1966م .

3 ـ أرسطو طاليس (فن الشعر) ترجمة : د . شكري محمد عياد ، الناشر : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، سنة 1967م .

4 ـ أندرو بوكانان (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ترجمة : أحمد الحضري ، الناشر : دار القلم ، القاهرة ، (د . ت) * .

5 ـ أوزويل بليكستون (كيف تكتب السيناريو)ترجمة : أحمد مختار الجمال ، الناشر : مكتبة مصر بالفجالة ، القاهرة ، (د . ت) .

6 ـ بان باصل (فن التليفزيون) ، ترجمة : تماضر توفيق ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة ، مايو سنة 1965م .

7ـ تشارلز . ر.رايت (المنظور الاجتماعي للإتصال الجماهيري) ، ترجمة : محمد فتحي ، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1983م .

8 ـ ديزموند ديفز (قواعد الإخراج التليفزيوني) ، ترجمة : حسين حامد ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1984م .

9 ـ جون درايدن (في الشعر المسرحي) ، ترجمة : د . مجدي وهبة ، د . محمد عناني ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سنة 1982م .

10 ـ روجر م . بسفيلد الإبن (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ، ترجمة : دريني خشبة ، الناشر : مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، (د . ت) .

11 ـ ريتشارد هاريسون (كيف تكتب القصص السينمائية) ، ترجمة : د . شوقي السكري ، الناشر : دار النهضة العربية ، القاهرة ، (د . ت)

12 ـ سير بازيل بارتليت (تأليف التمثيلية التليفزيونية) ، ترجمة : عزت

* أي ان الكتاب غير مشفوع بتاريخ الاصدار.

النصيري ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، سنة 1970 م .

13 ـ شيلدون تشيني (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ، ترجمة : دريني خشبة ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، (د . ت) .

14ـ فرانك م . هوايتنج (المدخل إلى الفنون المسرحية) ، ترجمة : دريني خشبة وآخرون ، الناشر : دار المعرفة ، القاهرة ، سنة 1970 م .

15 ـ فوبيون باورز (المسرح الياباني) ، ترجمة : سعد زغلول نصار ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة(دت) .

16 ـ فوبيون باورز (المسرح في الشرق) ، ترجمة :أحمدرضا محمدرضا ، الناشر : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د . ت) .

17 ـ كاريل رايس (فن المونتاج السينمائي) ، ترجمة : أحمد الحضري ، الناشر : الدار القومية (مصر) ، القاهرة ، سنة 1965م .

18 ـ كينيث ميور (شكسبير وراسين وإبسن في مراحلهم الأخيرة) ، ترجمة : عبد الله حسين ، الناشر : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، سنة 1961م .

19ـ لاجوس ايجرى (فن كتابة المسرحية) ، ترجمة : دريني خشبة ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (د . ت) .

20 ـ ل .ج . بوتس (الملهاة في المسرحية والقصة) ، ترجمة : ادوارد حليم ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة ، سنة 1965م .

21 ـ ليزلي ج . هوبلر (أسس صناعة السينما) « مجلدان » ، ترجمة : سعد عبد الرحمن قلج ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1972 ، 1973م .

22 ـ مارجوري بولتن (تشريح المسرحية) ، ترجمة : دريني خشبة ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سنة 1962م .

23 ـ مارسيل مارتن (اللغة السينمائية) ، ترجمة : سعد مكاوي ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ،

أغسطس سنة 1964م .
24 ـ موريس كيرش (كيف تكتب التعليق على الأفلام) ، ترجمة : فتحي سيد فرج ، الناشر : مكتبة مصر بالفجالة ، القاهرة ، (د . ت) .
25 ـ مشيل وين (حرفيات السينما) ، ترجمة : حليم طوسون ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة سنة 1970م .

ثانيًا : المراجــع العربية :

26 ـ ابراهيم حمادة : دكتور (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ، الناشر : دار الشعب ، القاهرة ، سنة 1971م .
27 ـ ابراهيم حمادة : دكتور (طبيعة الدراما) ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، سنة 1978م .
28 ـ ابراهيم سكر : دكتور (الدراما الإغريقية) ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، سنة 1968م .
29 ـ دريني خشبة (أشهر المذاهب المسرحية) ، الناشر : مكتبة الآداب ومطبعتها ، القاهرة ، سنة 1961م .
30 ـ رشاد رشدي : دكتور (ماهو الأدب) ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سنة 1971م .
31 ـ رشاد رشدي : دكتور (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة سنة 1968م .
32 ـ سيد علي : دكتور (تكنيك الخدع السينمائية) ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1978م .
33 ـ صلاح أبو سيف (السينما فن) ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، سنة 1977م .
34 ـ طه عبد الفتاح مقلد : دكتور (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ، الناشر : مكتبة الشباب بالمنيرة ، القاهرة ، سنة 1975م .
35 ـ طه عبد الفتاح مقلد : دكتور (التمثيلية الإذاعية في أدبنا الحديث) ، الناشر :

مكتبة الشباب بالمنيرة ، القاهرة ، سنة 1975م .
36 – طه عبد الفتاح مقلد : دكتور (الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون) ، الناشر : مكتبة الشباب بالمنيرة ، القاهرة ، سنة 1975م .
37 – عبد العزيز حمودة : دكتور (البناء الدرامي) ، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سنة 1977م .
38 – عزالدين اسماعيل : دكتور (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) ، الناشر : دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د . ت) .
39 – على أحمد باكثير (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) ، الناشر : جامعة الدول العربية ، القاهرة سنة 1958م .
40 – فوزي شاهين (التمثيلية الإذاعية) ، الناشر : علم الكتب ، القاهرة ، (د . ت) .
41 – فوزي فهمي أحمد (المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة) ، الناشر : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، سنة 1967م .
42 – كمال الدين الحناوي (أساطير إغريقية) ، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ،(د . ت) .
43 – لويس ملكية (الديكور المسرحي) ، الناشر : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، سنة 1966م .
44 – محمد عبد الرحيم عنبر المحامي (المسرحية بين النظرية والتطبيق) الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، سنة 1966م .
45 – محمد غنيمي هلال : دكتور (النقد الأدبي الحديث) ، الناشر : دار نهضة مصر ، القاهرة ، سنة 1973م .
46 – محمد مندور : دكتور (الأدب ومذاهبه) ، الناشر : دار نهضة مصر ، القاهرة ، (د . ت) .
47 – محمد فتحي (عالم بلا حواجز في الإعلام الدولي) ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكاتب ، القاهرة ، سنة 1982م .
48 – محي الدين القابسي (الموسوعة السينمائية) الجزء الثاني ، الناشر : مكتبة المعارف ، بيروت ، يناير سنة 1960م .

49 ـ محي الدين عبد الحليم : دكتور (الدراما التليفزيونية والشباب الجامعي ـ دراسة ميدانية)، الناشر: دار الفكر العربي ، القاهرة ، سنة 1984م .

ثالثـاً : النصوص المسرحية المترجمة :

50 ـ أرثـر مـيللر (وفاة بائع متجول) ، ترجمة : محمد رجاء الدريني، الناشر : الدار المصرية ، القاهرة ، سنة 1965م .
51 ـ أورين شو (ثورة الموتى) ، ترجمة : فؤاد دوارة ، الناشر المؤسسة المصرية العـامـة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ، العدد (27) من سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، (د . ت) .
52 ـ أنطون تشيكوف (الجلف) ، ترجمة : سمير سرحان ، الناشر : العدد (6) من مجلة المسرح ، القاهرة ، يونيو سنة 1964م .
53 ـ أنـطون تشـيكوف (طائر البحر) ، ترجمة : حنا مرقص ، الناشر : ادارة الـثـقـافـة العامة بوزارة التربية والتعليم ، العدد (191) من سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ، سنة 1965م .
54 ـ أوجست سترند برج (الأب) ، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي ، الناشر : مـكـتـبة مصر ، العدد رقم (10) من سلسلة الفنون الدرامية ، القاهرة ، أكتوبر سنة 1958م .
55 ـ تـنيسي ويـلـيامز (عربة اسمها الرغبة) ، ترجمة : عزيز متري عبد الملك ، الناشر : الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة ، العدد (15) من سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، (د . ت) .
56 ـ جـان بـول سارتـر (لا مـفـر) ، ترجمة : جلال العشري ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1977م .
57 ـ جـورج بـرنـارد شو (قـيصر وكـليوباترا) ، ترجمة : د . اخلاص عزمي ، الـناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، وزارة الثقافة ، العدد (34) من سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، نوفمبر سنة 1966م .
58 ـ جـان راسين (أنـدرومـاك) ، تـرجـمـة ، د . طـه حسين ، الـنـاشر : دار المعارف ، المجلد الأول من أعمال راسين ، القاهرة ، سنة 1968م .

59- سوفوكليس (أوديب ملكًا) ، ترجمة : د . علي حافظ ، الناشر : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، سنة 1967م . وترجمة : د . محمد صقر خفاجة ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1974م .
60- شون أوكاسي (جونو والطاووس) ، ترجمة : علي جمال الدين عزت ، الناشر : الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة ، العدد (21) من سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، سنة 1961م .
61 ـ لويجي بيراندلو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ، ترجمة : محمد اسماعيل محمد ، الناشر : دار النهضة العربية ، القاهرة ، سنة 1967م .
62 ـ مدام كارن برامسون (الأستاذ كلينوف) ، ترجمة : صلاح الدين كامل ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، العدد (26) من سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، (د . ت) .
63 ـ هنريك إبسن (بيت دمية) ، ترجمة : كامل يوسف ، الناشر : مكتبة نهضة مصر ، العدد (3) من سلسلة مكتبة الفنون الدرامية ، القاهرة ، (د . ت) .
64 ـ هنريك إبسن (الأشباح) ، ترجمة : عبد الحميد سرايا ، الناشر : مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ، سنة 1956م .
65 ـ هنريك إبسن (البطة البرية) ، ترجمة : عبد الله عبد الحفيظ متولي ، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د . ت).
66 ـ هنريك إبسن (هيدا جابلر) ، ترجمة فوزي شاهين ، الناشر : الشركة التعاونية للطباعة والنشر ، العدد (18) من سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، سنة 1961م .
67 ـ وليم شكسبير (روميو وجولييت)، ترجمة : محمّد محمد عناني ، الناشر: مجلة المسرح ، العدد (16) ، القاهرة ، ابريل 1965م . وترجمة : د . مؤنس طه حسين ، الناشر : دارالمعارف ، المجلد الخامس من أعمال شكسبير ، القاهرة ،سنة 1968م .
68 ـ وليم شكسبير (عطيل) ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا الناشر : سلسلة من

المسرح العالمي بالكويت ، العدد (103) ، الكويت ، ابريل 1978م .
69 ـ وليم شكسبير (ماكبث) ، ترجمة : محمد فريد أبوحديد ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، سنة 1959م . وترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، الناشر : سلسلة من المسرح العالمي بالكويت ، العدد (124) ، الكويت ، يناير سنة 1980م .
70 ـ وليم شكسبير (هاملت) ، ترجمة كل من :
ـ خليل مطران ، الناشر : دار المعارف ، القاهرة ، سنة 1965م .
ـ جبرا ابراهيم جبرا ، الناشر : روايات الهلال ، العدد (254) ، القاهرة ، فبراير 1970 م .
ـ محمد عوض محمد ، الناشر : دار المعارف ، المجلد (12) من مجلدات شكسبير ، القاهرة ، سنة 1971 م .
ـ د . عبد القادر القط ، العدد (24) من سلسلة من المسرح العالمي بالكويت ، الكويت ، سبتمبر 1971 م .
71 ـ يوجين أونيل (القرد الكثيف الشعر) ، ترجمة : جلال العشري ، الناشر : الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة ، العدد (24) من سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، سنة 1962م

رابعًا : النصوص المسرحية العربية :
72 ـ أحمد شوقي (مجنون ليلى ـ مجلد الأعمال الكاملة ـ المسرحيات) ، الناشر : الهيئة المصريةالعامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1984 م .
73 ـ عادل النادي (السلطان والقمر) ، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة 1984 م .
74 ـ عبد الرحمٰن الشرقاوى (الحسين ثائرًا) ، الناشر : سلسلة روايات الهلال ، العدد (275) ، القاهرة ، نوفمبر سنة 1961 م .
75 ـ عبد الرحمٰن الشرقاوى (الحسين شهيدًا) ، الناشر : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، فبراير سنة 1969 م .

خامساً : المجلات (الدوريات) :

76ـ أعداد من مجلة(المسرح)، الناشر : هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقَى ، والهيئة المصرية للتأليف والنشر من عام 1964 إلى عام 1969 .

77 ـ أعداد من مجلة (المسرح والسينما) ، الناشر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، عام 1968 م .

78 ـ أعداد من مجلة (الفن الإذاعي) ، الناشر : اتحاد الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، من عام 1968 م إلى عام 1977 م .

سادساً : نصوص تليفزيونية غير منشورة :

79 ـ سعد القاضي (شمس الحق) ، وحدة إنتاج الفيديو بالتليفزيون ، ستوديو (6) ، القاهرة ، سنة 1984 م .

80 ـ عادل النادى (صفحات من مذكرات سجينة) ، لجنة النصوص والسيناريو بالتليفزيون ، القاهرة ، سنة 1977 م .

81 ـ نبيل حرك (إفتح يا سمسم) ، مراقبة برامج الأطفال بالتليفزيون ، القاهرة ، سنة 1978 م .

سابعًا : إحصاءات

82ـ الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء (الاحصاءات الثقافية، الإذاعة والتليفزيون)، القاهرة ، إبريل سنة 1983م.

فهـــرس الكتـــاب

سحب من هذا الكتاب5.000 نسخة في طبعته الأولى

المطبعة العربية . تونس

الثمن: 3.500 د. ت.